



Dissensus créateur
ou
L'infiltration du Décepteur dans le territoire de l'art

par Caroline Fillion

**Mémoire accompagnant l'œuvre présentée à l'Université du Québec à Chicoutimi
comme exigence partielle en vue de l'obtention du grade de Maître es arts M. A. dans le
cadre du programme de la Maîtrise en Arts, concentration : création**

Québec, Canada

©Caroline Fillion, 2017

RÉSUMÉ

Ce mémoire accompagne l'œuvre réalisée dans le cadre d'une résidence au centre d'art actuel Bang à Chicoutimi. Une œuvre furtive, dénuée volontairement de tout public et de médiatisation.

Cette recherche création est un regard singulier porté sur les méthodes de légitimation de l'art à travers ses institutions. Une réflexion sur le rapport entre l'œuvre, l'artiste et le commentaire qui les précède.

Cette recherche création repose sur une conjonction symbolique, une métaphore, détournant les postulats traditionnels du milieu de l'art en recourant à la manœuvre, à l'insertion, à l'art furtif et en s'incarnant dans un personnage emprunt des caractéristiques de l'archétype du décepteur se révélant être la coexistence d'opposés dans une même réalité.

Le milieu de l'art est ici vu comme un territoire, un écosystème composé de relations entre agents, entre objets et entre espaces à l'écologie précaire. Cette recherche propose de se positionner sur la frontière, sur le seuil de ce territoire. Se situer entre deux mondes engendrant un dissensus créant ainsi du politique.

ART, ART VISUEL, ART FURTIF, CRITIQUE DE L'ART, DÉCEPTEUR, DISSENSUS, DÉTOURNEMENT, ÉCOLOGIE, ÉCOSYSTÈME, FRIPON, GOUPIL, INFILTRATION, INSTITUTION, MANŒUVRE, MILIEU DE L'ART, PERFORMANCE, PERFORMATIF, POLITIQUE, PRATIQUE INFILTRANTE, RENARD, SEUIL, SITUATIONNISME, TERRITOIRE DE L'ART, TRICKSTER.

REMERCIEMENTS

Ces années d'étude à la maîtrise en art de l'Université du Québec à Chicoutimi ont été pour moi plus qu'une période d'apprentissage, de recherche sur l'art et d'approfondissement de ma pratique artistique. C'est une étape de vie remplie d'anecdotes, de rencontres et d'émotions qui fait maintenant partie de mon bagage personnel et qui m'aidera à relever de nouveaux défis.

En terminant ce parcours d'étude, je tiens à adresser des remerciements à ma directrice de recherche, Madame Constanza Camelo Suarez, pour qui j'ai une grande affection. Je suis reconnaissante envers elle pour sa sensibilité et ses habiletés à transmettre ses connaissances. Je la remercie pour son humanité et sa grandeur d'âme, elle a su me démontrer un authentique intérêt ce qui a grandement contribué à rendre cette expérience de recherche-création enrichissante. Merci!

Mes collègues de maîtrise qui ont été pour moi un véritable leitmotiv en raison des nombreux échanges, de partage de savoir et d'encouragements constants. De plus, ils sont maintenant un réseau de contacts professionnels inégalés. Merci!

Mon jury, Madame Christine Martel et Monsieur Paul Kawczak, pour leur implication et disponibilité. Merci!

Mon conjoint, Sébastien Kirouac, pour son soutien quotidien. Il est une source impérissable de motivation. Il sait me donner confiance et me donner la force et le temps de mener à terme des projets d'envergure. C'est le meilleur amoureux. Merci!

Ma tante, Suzanne Dionne, qui a été une formidable lectrice et correctrice. De plus, sa présence dans toute la sphère personnelle a un impact important sur mes dispositions au travail. Merci!

Ma mère, Céline Dionne, qui a toujours été là pour moi en plus d'être une personne admirablement exceptionnelle. Merci!

Mon entourage et mes amis qui ont su être à l'écoute, et ce même si je les ai brillamment négligés lors de cet exercice. Merci!

Au centre d'art actuel Bang pour leur confiance en mon projet, et ce malgré sa furtivité. Merci!

Il y a une partie de vous dans cet ouvrage dont je suis très fière et grâce à vous j'ai envie de continuer vers de nouvelles expériences de recherche-création. Merci!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	5
MUR FRONTIÈRE, MUR POLITIQUE AU SEUIL DU TERRITOIRE DE L'ART ET HYPOTHÈSE ÉCOLOGIQUE.	5
1.1. LE DÉCEPTEUR, SES ENTRAILLES ET SON REFLET	5
1.2. LE DÉCEPTEUR ENTRE DANS LE TERRIER DES ADMINISTRATEURS	6
1.3. LE LIEU À L'ŒUVRE	7
1.4. SE PROTÉGER DES INTEMPORIES	9
1.5. TERRITOIRE DE L'ART OU L'ILLUSION DE LUI-MÊME.	12
1.6. SUR LE SEUIL, J'ATTENDS.....	13
CHAPITRE 2	17
LE DÉCEPTEUR S'INFILTRE DANS LE TERRITOIRE DE L'ART.....	17
2.1. LE DÉCEPTEUR OBSERVE L'ANUS DU CRITIQUE	17
2.2. LE DÉCEPTEUR ENVOIE SON PHALLUS EN GUISE DE GUET.....	19
2.3. BOMBE TROIS COULEURS: ŒUVRE, SPECTATEUR ET CONTEXTE.....	20
2.4. ŒUVRES POLITIQUES ET AUTOCRITIQUES	23
2.5. LA RENCONTRE DU DÉCEPTEUR OU LA PRÉSENCE DU DISSENSUS	25
2.6. DÉTOURNEMENTS ET ACTIONS FURTIVES.....	31
CHAPITRE 3	35
LA RÉSIDENCE DU DÉCEPTEUR.....	35
3.1. L'APPEL DE DOSSIERS.....	35
3.1.1. LA RENCONTRE	35
3.1.2. LA TABLE DES CINQ JUGES	36
3.1.3. LE JUGEMENT	37
3.2. LE VERNISSAGE	39
3.3. L'EXPOSITION	41
3.4. LE MARQUAGE DU TERRITOIRE	46

3.5. LE NETTOYAGE OU LE RETOUR À CE QUI EST CONVENU	48
3.6. LE DISCOURS DES CRITIQUES	49
CONCLUSION	58
BIBLIOGRAPHIE	lxvi
Annexe	lxviii

LISTE DES FIGURES

- Figure 1.** Documentation action furtive *Vernissage* (durée 4h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....16
- Figure 2.** Documentation action furtive *Vernissage* (durée 4h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....16
- Figure 3.** Documentation action furtive *Vernissage* (durée 4h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....16
- Figure 4.** Documentation action furtive *Vernissage* (durée 4h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....16
- Figure 5.** Documentation action furtive *Vernissage* (durée 4h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....16
- Figure 6.** Documentation action furtive *Vernissage* (durée 4h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....16
- Figure 7.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....44
- Figure 8.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....44
- Figure 9.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....44
- Figure 10.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....44
- Figure 11.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....44

- Figure 12.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....44
- Figure 13.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....45
- Figure 14.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....45
- Figure 15.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....45
- Figure 16.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....45
- Figure 17.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....45
- Figure 18.** Documentation action furtive *L'Exposition*, (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....45
- Figure 19.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....46
- Figure 20.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....46
- Figure 21.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....46
- Figure 22.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....46
- Figure 23.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....46

- Figure 24.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....46
- Figure 25.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....47
- Figure 26.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....47
- Figure 27.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....47
- Figure 28.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....47
- Figure 29.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....47
- Figure 30.** Documentation action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....47
- Figure 31.** Documentation action furtive *Le nettoyage ou le retour à ce qui est convenu* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse: Caroline Fillion.....48

INTRODUCTION

Arrivés dans le territoire de l'**Art**¹, nous nous installons près des canapés avec tout ce qu'il faut pour se rafraîchir. Nous sommes sur le point d'achever notre frugal repas, quand mon guide, personnage fort instruit, note la présence d'un scélérat que l'on nomme le **Décepteur**². Je m'empresse alors de l'interroger sur la rumeur que je vais incessamment restituer.

— « De grâce, monsieur, satisfaites-moi. » Comme le disait si bien le Marquis de Sade, « Les fautes de l'Homme m'apprennent à le connaître [...] plus il s'est écarté des dignes que lui impose les lois ou la nature, plus son étude est intéressante, et plus il est digne de mon examen et de ma compassion. Tout le monde abandonne le coupable... il est proscrit dans tous les cœurs, et on accable par orgueil celui qu'on devrait secourir par humanité... »³ J'en suis toujours à l'interrogation sur ce personnage et pourtant, je me consterne tant je me sens

¹ Ici, le mot reste barré, comme d'autres tout au long du texte. Ceci peut exprimer une subjectivité du mot, une imprécision sur sa signification, renvoyer à une simple allégorie donnant l'image de ce qui peut ou doit être dissimulé ou laisser volontairement et paradoxalement une ouverture à la modification des mots et du sens à laquelle ils renvoient.

² Aucun nom et tous les noms semblent lui appartenir. Il est le « Trickster », le Fripon ou le Fripon divin, il est aussi Renart le Goupil ou encore ce qui semble le plus juste pour le moment, le Décepteur. Voir Jean Batany, *Scènes et coulisses du Roman de Renart*, Paris, 1989, p.23-45 (« Un faux type universel : le décepteur »), qui s'en prend à cette facilité qui consiste à l'hypostasier, sous une notion elle-même fuyante et insaisissable, plusieurs variantes de la « déception » : l'esprit démoniaque et destructeur, l'hypocrite, le marginal amateur de désordre, l'obsédé sensuel, l'imbécile plus malin que le malins, le bon petit diable, le redresseur de torts...

Voir l'ouvrage de C.G. Jung et Ch. Kereniy, *Le Fripon divin*, Genève, Georg, 1958 : les auteurs étudient la figure du « joueur de tours », animal présent dans de nombreuses cosmogonies indiennes d'Amérique du Nord, sous la forme du lièvre, du corbeau, du coyote...

Aussi, Claude Lévi-Strauss a repris le thème dans *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, p.67 et suivante, à propos du glouton, seul animal de la famille des mustélidés à ne pouvoir être pris dans un piège, dévastateur des campements humains...

Voir aussi Edgar Morin, *Le Paradigme perdu. La Nature humaine*, Seuil, 1973, p.63-73.

³ Sade, *Ernestine*, Collection Folio, Éditions Gallimard, 1987, p.16

concernée. Éclairez-moi sur sa rumeur et sur la problématique qu'il produit autour de moi. Dans ce monde de l'**Art** où nous sommes, se construit un territoire politique, un écosystème avec sa propre écologie que j'interprète et modifie par ma pratique.

À la manière des fables et des légendes parsemées de dialogues et de théories le forgeant en tant qu'entité, je m'efforcerai de retranscrire l'office du **Décepteur** dans le milieu de l'**Art**. Sous la forme d'une théâtralité autocritique, l'univers du récit relèvera du télescopage. Passant de l'animal à l'homme, à un être indéterminé, les lieux où il s'avance seront à la fois terrier ou institution. Relevant de la satire, les comparaisons et les allusions s'attireront ou se combattront, telle l'antithèse qui compose le personnage. Ici, nous prendrons connaissance du **Décepteur** et définirons ses aspirations à entrer en relation avec l'**Art**.

Le présent mémoire sera révélé en trois chapitres. Le premier sera nécessaire à la mise en contexte de la **rumeur** que je vais vous rapporter. Je tenterai d'élaborer une hypothèse sur la conception du territoire politique de l'**Art** à travers ma pratique. Relevant des similitudes avec divers auteurs comme Claude Quétel parcourant l'histoire des murs, le territoire de l'**Art** déploie murs frontières et murs politiques se manifestant sur son seuil. Seuil, lieu de passage et de médiation, compris entre l'espace public et le territoire de l'**Art**. Puis, appuyée par des auteurs comme Arne Naess et sa théorie de l'écologie profonde ou encore Félix Guattari et ses trois écologies, je jetteai un regard sur l'écosystème du territoire de l'**Art** et les effets écologiques qui en ressortent. C'est en quelque sorte observer les lieux de l'**Art** comme des habitats et s'intéresser à l'écologie de ses lieux. Un questionnement et

une réflexion sur les mécanismes et fonctionnements de relations, de rapports entre agents, entre objets et entre espaces.

Le cadre du deuxième chapitre, quant à lui, sera consacré à la réception du personnage à travers le territoire de l'*Art*. Tout d'abord, j'aborderai une vision du schème de communication introduisant la relation entre l'émetteur (l'*œuvre*), le récepteur (le public) et le territoire dans lequel ils opèrent. Ensuite, j'introduirai les effets politiques de l'*Art* critique, autocritique et politique par le biais d'auteurs comme Aline Caillet ainsi que Jacques Rancière. Nous ferons alors la rencontre du *Décepteur*, personnage espiègle qui tend des pièges, mais qui, somme toute, tombe dans ses propres pièges. M'inspirant autant des mythes autochtones par le biais de l'analyse du Fripon divin par C.G.Jung, Charles Kerényi et Paul Radin, que de la multiple littérature du *Roman de Renart*, je tenterai d'en faire un portrait abrégé. Ensuite, j'expérimenterai l'hypothèse des effets de l'entrée du *Décepteur*, lui qui représente le bien et le mal, lui qui est la proie et le prédateur, produit politiquement, écologiquement sur le territoire de l'*Art* à travers ma pratique. Enfin, dans un parallèle entre ma pratique et la pratique furtive, je mettrai à l'épreuve les effets du détournement en *Art*.

Quant au troisième chapitre, nous verrons enfin le fruit de cette *rumeur*, celle différée dans le but de son entendement, celle qui m'a été formulée et qui le sera pour vous entre un bout de fromage et une biscotte. Au moment où la queue du renard se faufile entre les doigts dans l'espace ambigu de l'administration, de la diffusion, de la règle du jeu. Au moment de la nuit où le lieu prend une pause, entre deux engrenages. Relatant l'objet de cette rumeur,

celle de la résidence⁴ du Décepteur dans le territoire de l'art. Elle se divise en six actes, passant par son introduction dans ces lieux, le personnage poursuivra par la tradition du vernissage. Sur le seuil, attendant ses convives, il se nourrit seul et malencontreusement seul il restera...peut-être parce qu'il ne les a pas invités. Maintenant, il s'exposera dans une sorte de danse rituelle animée par le cliquetis des clés ouvrant l'accès du lieu. Par la suite, cet accès, il l'ouvre. Permettant à la critique d'entrer, l'œuvre dans un effet tautologique devient alors discours et commentaire sur elle-même. Deux interlocuteurs forts instruits sur le Décepteur sont, en l'occurrence, invités à discourir. Suite au passage de la critique, le Décepteur sent le besoin de marquer son territoire, territoire de chasse, territoire de l'Art, tel un renard à la conquête de sa douce. Après plusieurs nuits, le jour se lève et le lieu prend vie. Je, prenant place dans la scène, nettoie le lieu convenu, excusant son passage. Je dois maintenant en faire le discours, le discours de cette rumeur. Celle tant entendue, mais qui ne vient jamais. Celle prouvant que tout ceci a bien eu lieu. Celle qui vous permettra à votre tour de juger avec compassion ou qui le condamnera.

⁴ Résidence d'artiste à Espace Virtuel du centre d'art actuel Bang, Chicoutimi, du 19 septembre au 19 octobre 2014.

CHAPITRE 1

MUR FRONTIÈRE, MUR POLITIQUE AU SEUIL DU TERRITOIRE DE L'ART ET HYPOTHÈSE ÉCOLOGIQUE.

1.1. LE DÉCEPTEUR, SES ENTRAILLES ET SON REFLET

Malgré l'étendue du bitume que le Décepteur dévale, il n'a rien avalé et ses entrailles prennent vie, tant elles désirent être comblées. Dans sa quête de l'autre pour satisfaire son appétit, il est dérangé par ces dernières et menace de les manger.

Le Décepteur-à ses entrailles : - Si vous tenez tant à votre autonomie, n'entravez point ma chasse avec vos discours, car une fois affranchie rien ne vous dit que vous ne serez pas classées au rang des proies.

Inopinément, arrivé au terrier des administrateurs devant la grande paroi vitrée qui fait le pont entre sa galerie principale et la rue, leur discorde s'estompe interrompue par une présence. Dans cette grande pièce blanche, un renard observe le Décepteur.

Le Décepteur à ses entrailles (au sujet de son reflet) : - Il y a un scélérat dans la galerie et ce maudit renard calque le rythme de mes mouvements. Il semble vouloir s'éprendre de vous, chers viscères. Il se joue de moi, jouons-nous de lui. Si ce renard y vit, cette galerie semble être un bon lieu pour s'assouvir et y poser mes petits. Détournons son attention pour échanger nos places, moi à l'intérieur et lui à l'extérieur.

1.2. LE DÉCEPTEUR ENTRE DANS LE TERRIER DES ADMINISTRATEURS

Le Décepteur, touchant le seuil du terrier, esquive l'avis de bienvenue pour frapper à la porte. Toc...Toc...TOC...

Le Décepteur à ses entrailles : - Malgré l'inscription, méfions-nous, car il est bon de se rappeler comment on se joue de nous à l'instant. Il se cache. On vient répondre. Il n'y a personne. Il revient. Toc...Toc...TOC... Cela commence à l'amuser. On se déplace, mais il se cache derrière la commissure dans l'idée d'observer ses hôtes devenus suspicieux, refermant l'accès.

TOC...TOC...TOC...

Personne ne vient répondre. À l'intérieur, une discussion sur le joueur de tour débute...

Vu l'humeur maintenant maussade des répondants, le Décepteur justifie ses actes sans se soucier qu'il en soit la cause.

Le Décepteur à ses entrailles : - Nous avions bien raison de ne pas nous montrer. Les qualités de l'hôte ne semblent pas jouer en notre faveur. Infiltrons-nous plutôt par la porte arrière.

Il entre. Maintenant spectateur à l'écart, il contemple une scène dont il ne fait pas réellement partie, tenant le rôle de l'intrus. Il n'est certes pas l'invité... mais l'événement

existe par sa présence et par le discours qu'on tient sur lui... et c'est par ce dernier qu'il fait partie de cet événement.

1.3. LE LIEU À L'ŒUVRE

Au moment de la nuit où le lieu prend une pause entre deux engrenages, au moment où la queue du renard se faufile...

Je pense qu'en entrant, je n'ai pas fermé à clef...

Me voilà entre les murs d'une galerie vide, un lieu de l'Art dépourvu de ce qu'il offre à voir. Je reste là immobile, comme si j'attends le moment où l'on me remarquera, où l'on m'accueillera... Personne ne vient... Il n'y a personne... Il est tard et la galerie est fermée. Personne, pourtant je sens une si grande présence. Je reste immobile, toujours, j'attends.

Soudain, les murs m'invitent à voir, vertigineuse, leur imposante grandeur, leur éclairante blancheur. Je les ai toujours vus, sans les voir. Utiles, portant et supportant l'Art... J'ai l'impression que la matière blanche prend corps, se dilate, devenant pan. Elle s'en distingue maintenant. Matière s'étirant, visqueuse, glissant doucement vers le bas toujours rhéologique, s'envolant sous l'effet thermique de mon corps contre le sien. Les murs se dénudent doucement, se délivrant de leurs multiples couches laiteuses effaçant la précédente et laissant place à la prochaine. Se distançant de cette couleur, de cette substance que l'on nomme accessoirement, que l'on nomme si rarement, que sa prononciation me fait expirer, exhaler, entraînant une effroyable sensation d'échéance de l'air ambiant.

Entre ces murs, l'air se conceptualise et questionne l'état de leur présence. Réinstandant inévitablement la problématique d'une démonstration, d'un événement artistique manifeste, réflexions qui s'activent depuis les premiers replois, les premières mêlées de l'**Art** conceptuel, perpétuant un questionnement type de ses paradigmes spécifiques.

Retournons en 1966, au cœur de *Air Show*, œuvre de deux membres du groupe *Art & Language*, Terry Atkinson et Michael Baldwin; Sommes-nous en présence de la substance, en contingence de l'air, ou sommes-nous en présence d'un événement artistique ? Ici deux oppositions; soit voir cette substance, l'air, emplir la salle sans doute dans le but de combler notre besoin en tant que spectateur, d'identifier l'objet d'**Art** ou celui d'être en présence d'un événement et d'en voir apparaître son concept. Quoi qu'il en soit, la proposition tente de dévoiler l'idée de l'air comme œuvre, proposition faisant ressurgir le concept lui-même dans une logique tautologique. L'espace devenu accessoire, on tente de l'oublier, de l'effacer. Pourtant, malgré leurs efforts de rendre l'espace invisible à l'œuvre, muet dans la communication entre le spectateur et l'œuvre, il est d'autant plus présent.

Par conséquent, si on accorde au lieu, jadis pragmatique, sa place comme partie prenante à la problématique, celui-ci transporte les questionnements encore plus loin. Cela n'enlève rien à l'idée de base de la mise en valeur du concept, mais dans ce cas, on ne peut éviter l'ajout de la symbolique émanant du lieu lui-même. Dans ce cas, ce n'est plus seulement l'air, ni même son idée, qui joue un rôle pour devenir œuvre; c'est le lieu même.

Le territoire de l'**Art**, lieu de légitimation de l'œuvre, représenté par ces murs blancs qui l'accompagnent dans son émission.

Dès lors, l'enjeu de l'œuvre prend part à l'effervescence de la notion de tautologie moderne, se réfléchissant et se disant elle-même faisant écho à l'**Art**. À l'instant elle s'avance reconnaissant le lieu dont les murs délimitent le territoire, celui-ci la rendant légitime. Le territoire de l'**Art**, contexte visible et invisible, partie de l'œuvre faisant à part entière. Balisé par ses murs, lourds de sens, frontières symboliques, frontières politiques, si blancs soient-ils.

1.4. SE PROTÉGER DES INTEMPORIES

Des murs pour diffuser, des murs pour se définir. À contresens, propager et se cerner. Ces charpentes matérielles et symboliques se construisent dans une idéologie. Ils représentent la frontière entre ce qui est **Art** et ce qui ne l'est pas. Une frontière édifiée pour se protéger? Libérer l'**Art** sans être influencé, ne pas être digéré par l'extérieur au risque de se digérer de l'intérieur.

Paradoxe: un mur pour une liberté. Les murs sont construits, ils délimitent l'institution, le territoire de l'**Art**. Ils érigent sans doute avec eux les fondations de l'**Art**, lui donnant sa puissance. On construit des fortifications manifestant la force. Et pourtant, les murs, limites de deux mondes, ne sont-ils pas signe de faiblesse parlant de l'autre autant que de soi? Murant l'autre autant que soi? On a créé un État. Covenant de sa limite, on contrôle à la fois l'intrusion et l'expansion.

Je pense à une légion conquérante datant de l'Empire romain traversant les contrées jusqu'au moment où le chemin sinueux l'empêche d'avancer, jusqu'au moment où la rencontre avec l'autre la devance. La vision du territoire de l'**Art** me revient... On dit du limes de l'Empire romain que « loin d'être continu et pensé, était au contraire circonstanciel et pragmatique. Il ponctue, plutôt tactiquement que stratégiquement, les avancées successives des légions... On pourrait dire que, d'une certaine façon, le *limes* est l'aveu d'une première défaite, en-tout-cas d'une non-victoire. »⁵

Pour reprendre la métaphore, le territoire de l'**Art** est une conjonction paradoxale reliée à ses murs symboliques. Son rayonnement, du lieu central jusqu'au bout de l'onde, constitue le territoire de l'**Art**. Et sa frontière, ici moins tangible qu'intangible, n'est pas une frontière linéaire, mais une zone ponctuée d'espaces à l'équilibre bancal.

C'est peut-être la peur? La peur de se perdre? De se métamorphoser en s'en remettant à l'autre? L'autre que je ne suis pas. Contrôler les confrontations, le rencontrer du haut de mon mur. Le rencontrer mais de peur d'être assimilé, rester. Divergente certes, mais une pensée me sollicite; Erving Goffman⁶ est-il devenu fou en observant les fous à l'asile de fous? Surnommé sans doute *le fou* par ses compères, il est l'observateur à l'intérieur du monde des fous. Sur le seuil, omniprésent entre intérieur et extérieur, il reste néanmoins un

⁵ CLAUDE QUÉTEL, *Histoire des murs*, Édition PERRIN, Collection tempus, France, 2014, p.44.

⁶ ERVING GOFFMAN, *Asile : Étude sur la condition sociale des malades mentaux*, Édition de Minuit, France, 1968.

observateur derrière le mur de la science, derrière le mur de l'expérience, marquant la différence.

Je n'ai pas fermé à clef en entrant...je pense que...

Le territoire de l'Art est-il une sorte de *gated community* où l'on se fait reclus, délibérément, dans un îlot sécurisé? Bien que ce territoire ne soit pas littéralement isolé et que l'on puisse toujours circuler entre les « mondes ». Le but semble être de mettre à distance l'incommodeant et l'importun pour vivre élite, entre soi, homogène. Malgré le fait que l'entrée principale aspire à être avenante, un poste de contrôle sur fond blanc, à la fois réel et imaginaire, nous renvoi au convenu, prévenant d'éventuels intrus. Ce territoire est-il sous surveillance?

On a créé un État. Le territoire de l'Art; sous l'égide de son « état ». On dit que « même si les murs n'ont qu'une efficacité relative, ils ont pour véritable finalité de mettre en scène une image rassurante de l'État aux yeux de ses ressortissants. »⁷ Franchir une doctrine est beaucoup plus difficile que de franchir un corps. Ce qui est de l'Art est ce qui n'en est pas. Ce que nous sommes et ne sommes pas. Un contrôle, délimitant la différence, créant la différence, celle dont nous avons peur. Le territoire de l'Art crée-t-il lui-même ses limites, élevant à l'encontre de l'autre une adversité irréfutable?

⁷ CLAUDE QUÉTEL, *Histoire des murs*, Édition PERRIN, Collection tempus, France, 2014, p.310-311.

1.5. TERRITOIRE DE L'ART OU L'ILLUSION DE LUI-MÊME.

Le territoire de l'Art, le cadre, l'institution et son arborescence écosophique⁸ qui rassemble tous les savoirs et les fait interagir entre eux, symbolisent et génèrent les limites de l'Art. Un cadre aux rituels convenus et à l'engrenage mesuré. Le milieu de l'Art n'est-il pas pris au piège de l'idolâtrie des murs, tout aussi palpables qu'impalpables soient-ils? Ces murs qui sont des représentations de l'Art et non l'Art lui-même. Sommes-nous devant une forme de Kotel⁹ équivoque?

Car l'Art ne devrait pas se définir grâce à un territoire délimité. Ne devrait-il pas être son propre fondement? La base de sa croyance? Seul, peut-il exister? Si les iconoclastes détruisent les œuvres représentant Dieu, s'ils s'opposent à la représentation, à la simulation qui est pour eux la religion des gens qui ont perdu la foi. Pouvons-nous dire que le lieu,

⁸ L'écosophie est un mot utilisé en premier lieu par le philosophe norvégien Arne Naess pour être ensuite réapproprié et métamorphosé par d'autres penseurs, tel Félix Guattari, par la suite. Au départ, utilisé dans sa vision de l'écologie profonde, il enlace l'écologie et la philosophie. Tout est lié dans un tout. Une écologie de la totalité des choses. Tout, non pas seulement l'objet, le lieu où les corps tangibles, mais aussi l'aura des choses, l'intangible qui nous réunit. Entrelacement invisible qui réunit les valeurs, les idées et la sagesse qui découlent des choses et de leur relation mêmes.

FÉLIX GUATTARI, *Qu'est-ce que l'écosophie? Textes présentés par Stéphane Nadaud*, Lignes/imec, Europe, 2013.

FÉLIX GUATTARI, *Les Trois Écologies*, Paris, Éditions Galilée, 1989.

ARNE NAESS et DAVID ROTHEMBERG, *Vers l'écologie profonde*, Éditions WILDPROJECT, collection domaine sauvage, France, 2009.

⁹ Tous les orthodoxes ne sont pas intégristes du Kotel et certains, comme le professeur de médecine neurophysiologique Yeshayahou Leibowitz, s'y opposèrent même farouchement. Né en 1903, ayant vécu de 1934 à sa mort (1994) en Israël, partisan du retrait des territoires occupés et figure connue et controversée, considérait, bien que croyant, qu'il n'y a aucun contenu religieux dans la visite du Kotel. « Rassembler des gens à des fins nationalistes. C'est une caricature de la religion [...] C'est vraiment de l'idolâtrie! C'est la religion des gens qui ont perdu la foi en Dieu. Le Veau d'or, cela peut être la dernière pierre [...] Je trouve un mur! Et c'est cela qui en fin de compte, incarne le sublime pour lequel je me suis battu pendant deux mille ans... » [...] Bref, comme dans les auberges espagnoles, chacun trouve dans le Kotel ce qu'il y apporte. « Ceux qui l'investissent portent avec eux une histoire, des souvenirs qui se sont joués sur d'autres scènes. Et sur cette bânce, offerte par le symbole, ils écrivent leur être propre, le Mur tout entier se dressant telle une immense tablette, un grand livre permanent et sans cesse mouvant de la mémoire. »

CLAUDE QUÉTEL, *Histoire des murs*, Édition PERRIN, Collection tempus, France, 2014, p.100-102.

devenu icône, est au service de l'Art des gens qui ont perdu la foi? L'engrenage visible de l'état, du territoire, étalant faste et pouvoir de fascination, le sublime et l'hyperréal, tient place de conception même de l'Art.

Le territoire de l'Art devient-il le spectre de l'Art? Pour reprendre Jean Baudrillard : « Si nous avons pu prendre pour la plus belle allégorie de la simulation la fable de Borgès où les cartographes de l'Empire dressent une carte si détaillée qu'elle finit par recouvrir très exactement le territoire (mais le déclin de l'Empire voit s'effranger peu à peu cette carte et tomber en ruine, quelques lambeaux étant encore repérables dans les déserts – beauté métaphysique de cette abstraction ruinée, témoignant d'un orgueil à la mesure de l'Empire et pourriant comme une charogne, retournant à la double substance du sol, un peu comme le double finit par se confondre avec le réel en vieillissant) [...] Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréal. Le territoire ne précède plus la carte ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* -, c'est elle qui engendre le territoire et, s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. »¹⁰

1.6. SUR LE SEUIL, J'ATTENDS...

¹⁰ JEAN BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Édition Galilée, Paris, 1981, p.9-10.

Suis-je ou non citoyenne du territoire de l'Art? La réponse présuppose une égalité interne ou externe. Et cela présuppose aussi l'assignation d'une place, d'une fonction, soit ceux qui se qualifient dans la catégorie externe et ceux qui à l'inverse se qualifient dans la catégorie interne. Tout ceci constitue un lieu commun. Par contre, nous ne sommes pas ici dans un lieu commun créé par deux entités. Ce territoire n'est pas littéralement isolé. Il y a circulation. Il y a un passage où transite, par le jeu laissé au seuil de la porte, ce que l'on peut contrôler. Ici, c'est l'emplacement même où la citoyenne interne laisse place à la citoyenne externe et vice-versa. Paradoxe entre séparation et lieu de rencontre. Nous sommes sur le seuil. Lieu d'agitation, lieu de médiation où ce n'est pas la politique qui crée le lieu, mais le lieu qui est zone de création politique.

Le territoire de l'Art et le territoire public sont deux mondes régis par certaines règles et conventions spécifiques qui permettent l'engrenage des mécanismes et fonctionnent au sein de leur écosystème distinct. Deux systèmes convenus protégés par ses frontières contrôlant le passage et préservant leurs formes. Pourtant, la paroi semble s'épaissir, se scinder sur le seuil, déployant un espace semi-perméable.

Le seuil, telle une ville frontalière en périphérie d'un centre éloigné, se métisse, échange, se développe, favorise les connaissances et la passation d'idées. Phénomène changeant paradoxalement l'essence stratégique et politique des frontières. Le seuil n'est plus seulement l'orée du monde, il est ce monde. Ainsi, le moment artistique ne peut se produire que sur le seuil. Lieu d'un processus de subjectivité où toutes choses réglées par ces lois se retrouvent dans un engrenage. C'est un mécanisme qui conteste ses propres

subjectivités en transformant les substances qui y interfèrent. Une confrontation contradictoire à la fois violente et passive, décisionnelle et velléitaire ou encore légitime et arbitraire. Le lieu d'un processus oscillant se réinventant sans cesse où toute modulation peut se produire, sans quoi il se cristallise dans un cycle mortifère.



Figures 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Action furtive *Vernissage* (durée 4h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014.

Performeuse : Caroline Fillion.

CHAPITRE 2

LE DÉCEPTEUR S'INFILTRE DANS LE TERRITOIRE DE L'ART

2.1. LE DÉCEPTEUR OBSERVE L'ANUS¹¹ DU CRITIQUE.

À l'intérieur, la chanson de son jugement résonne. Afin de résonner les autres, toute l'assemblée de cet événement, composée de l'administrateur, du critique et de l'artiste, relève les tours et les pièges de celui-ci. Le Décepteur entre à travers un discours sur lui-même. Il devient alors le spectateur, l'acteur intrusif. Une substance dans l'événement du discours dont il est aussi le personnage principal et celui qui fait exister cet événement. Il est lui-même dans son discours critique.

Le Décepteur se retrouve donc dans la galerie, mais le passage n'est pas sans risque. La présence du Hibou critique juché entre la galerie et le ciel, son corps traversant le plafond, lui fait hérissier sa toison.

Son corps liant l'extérieur et l'intérieur forme un passage entre bec et anus béants. Son gosier vidé des derniers petits festins, la béance semble indiquer sa famine. Le critique occupé à regarder vers le haut, notre fripon profite de ce moment pour lui examiner le

¹¹ Existe-t-il une aspiration déguisée derrière l'humour grotesque et la satire évidente? Ici, dans le but d'ajouter à l'humour et à la satire, l'«anus», et nous verrons plus loin le «phallus», font référence au mythe du Fripon Divin où «la mythologie se transforme en scatologie...le trait stylistique commun le plus saillant est l'accentuation de l'élément amusant et de l'exagération pittoresque. En mythologie, le trait amusant ne manque jamais. Ce qui est particulier à la mythologie archaïque, c'est la tendance à l'exagération pittoresque, à ce qui est, humainement parlant, indécent. » (Le Fripon Divin, p.157)

postérieur. Mais son œil de Hibou grand ouvert cherchant un repas s'en aperçoit et le lui reproche.

Le Déce~~epteur~~s'en défend : - Au-delà des apparences, j'observais le sublime du ciel et non le contour de votre anus. Et c'est sans aucun doute votre faute, car c'est bien parce que vos boyaux sont vides que cela a pu se produire et que maintenant votre faim vous guide à me farcir de vos blâmes.

L'administrateur et l'artiste ne pouvant s'empêcher de souligner le ludisme et l'absurdité de la situation éclatent de rire.

Le Hibou critique : - Je me doute du pourquoi vous vous émoustillez devant son charme. Il semble tourner la situation en plaisanterie. Trêve d'idiotie, tout ceci n'est que manipulation. Il rend ceci si burlesque, que l'on s'empresse de feindre un sourire. Une habile ironie qui adoucit l'appréhension de tomber dans son piège. En outre, il est difficile de dire si vous rigolez à cause de lui et des tours qu'il joue ou bien si vous riez à cause des sous-entendus à vous-mêmes contenues dans sa conduite et dans ses actions.

Le Déce~~epteur~~ au critique : - Tout ceci, vous le dites et le dites bien. Mais tout ceci n'est que discours. Vous donnez votre jugement sur une action dont vous n'êtes pas le témoin. Vous ne surveilliez point votre anus, vous qui regardiez vers le haut. D'ailleurs, ~~en guise de preuve, je dis que je regardais le ciel, que je peux vous décrire bleu. Ceci sans doute, vous pouvez me le confirmer puisque vous l'observiez. Nous avons donc une vérité~~

apparente. Je ne peux, par contre, vous dire la couleur de votre anus et vous qui ne le regardez pas, ne pouvez me la confirmer. Ce jugement n'a donc pas de fondement, il est seulement la projection de vous-même. Car pour en juger ainsi vous vous êtes mis à ma place et dit ce que vous auriez fait en cette position. Donc, vous m'accusez à tort et ce jugement devrait être le vôtre. Critiquez le discours et non pas moi. Sur ce, je m'en vais.

L'assemblée discute encore et à travers le brouhaha, le Décepteur se faufila sans que les autres en soient conscients.

2.2. LE DÉCEPTEUR ENVOIE SON PHALLUS EN GUISE DE GUET

Pour obtenir une vue d'ensemble de la scène et se détacher de l'influence du brouhaha, le hibou décide de se percher en hauteur sur ce qu'il croit de prime abord, être une poutre fortifiante ou une branche solide. Mais ce dernier se trompe, leurré par les apparences d'un tronc droit.

Ainsi, le Décepteur ayant fui l'événement précédemment, envoie son phallus surdimensionné en guise de présence et de guet. Ce dernier, autonome, se dresse trompeur, tel un perchoir à hiboux. Dissimulés, mais glorieux, son élévation et son honneur se retrouvent vite déchirés par les serres de la critique douloureuse.

L'assemblée : - C'est lui, c'est le Décepteur! Vous lui pénétrez le sacre, son pouvoir créateur est troublé.

Le Hibou critique : - Personnage espiègle qui tend des pièges. Somme toute, vous vous prenez dans vos propres pièges. La preuve, j'ai abîmé les organes que vous avez expédiés libres et inconscients. Soit vous vous êtes bien fait prendre à votre jeu. Où êtes-vous maintenant Décepteur, que nous nous esclaffions sur votre présence?

L'attention qui était portée sur son nom, paradoxalement fait oublier son corps pendant un court instant. Instant où l'on ne sait ce qu'il advient du Décepteur, ni de son phallus.

2.3. BOMBE TROIS COULEURS: ŒUVRE, SPECTATEUR ET CONTEXTE

« C'est à nous, regardeurs [...] de juger les œuvres d'art en fonction des relations qu'elles produisent à l'intérieur du contexte spécifique dans lequel elles se débattent. Car l'art, et je ne vois finalement pas d'autre définition qui les englobe toutes, est une activité qui consiste à produire des rapports au monde, à matérialiser sous une forme ou une autre ses relations à l'espace et au temps. »

Nicolas Bourriaud¹²

Si nous examinons l'**Art** comme un dispositif¹³, nous verrons apparaître, régi par des frontières tangibles et intangibles, un réseau de relations. Un réseau engendré par les

¹² Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, les presses du réel, France, 2009, p.92

¹³ « ...Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante...J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force,

institutions et ses agents qui représentent matériellement l'**Art**, mais surtout généré par le commentaire par lequel il naît. Un commentaire écosophique rassemblant tous les savoirs et les faisant interagir entre eux. C'est le lieu d'un processus de subjectivité, processus oscillant qui enclenche le tic-tac de la bombe trois couleurs où toutes modulations peuvent se produire.

Le spectateur averti ou non, se retrouvant alors à goûter cette glace, s'insère dans la zone active du dispositif qui encadre l'œuvre. Cela vaut autant pour l'œuvre institutionnalisée qui procure cette attente chez le spectateur, que pour l'œuvre infiltrant le public. Dans ce dernier cas, en désertant les institutions, le dispositif est d'autant plus présent. Tel Godot¹⁴ qui par son absence nous renvoie à l'ubiquité du sujet. Corollairement, l'œuvre est toujours sous l'égide du milieu de l'**Art**. Donc, le spectateur, en présence de l'œuvre, s'insère à son tour comme nouvel agent dans le dispositif du milieu de l'**Art**. Il sera alors doublé inconsciemment ou non, par l'émission du contexte (artistique ou non) l'entourant et par la subjectivité et la singularité de l'œuvre.

« Ce que le singulier de « l'art » dessine, c'est le découpage d'un espace de présentation par lequel les choses de l'art sont identifiées comme telles. Et ce qui lie la pratique de l'art à la question du commun, c'est la constitution, à la fois matérielle et

d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux.» (Foucault, *Dits et écrits*) Tiré de l'essai de Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Rivages poche, Petite Bibliothèque, Paris, 2006.

¹⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Cideb Editrice, Genève, 1998.

symbolique, d'un certain espace-temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible. »¹⁵

En ce sens, l'œuvre érige un espace critique de l'Art qui, depuis son emplacement propre, sollicite le politique. C'est alors que survient dans le dispositif un échange triptyque entre l'œuvre, le spectateur et le contexte (artistique ou non) dans lesquelles les précédents interviennent. Par ce nouveau dispositif d'échanges, l'œuvre s'ouvre alors aux autres, comme les autres s'ouvrent à l'œuvre. Une ouverture qui laisse place au politique. Un espace spectral où l'enjeu de l'œuvre se construit et se joue dans sa relation écologique où tout agent interfère sur les autres. C'est un moment à la fois philosophique et écologique qui se rencontre pour donner lieu à un moment politique.

Le spectateur et le contexte dans lequel l'œuvre intervient prennent maintenant part à cette même œuvre. Ils la complètent en justifiant ses enjeux et par le fait même, la couronnent « œuvre » en prenant place dans l'interstice laissé par l'ouverture de la rencontre. Provenant de l'œuvre, du spectateur ou du contexte, les commentaires critiques se transposent dans un va-et-vient perpétuel. Boomerang tautologique où le commentaire s'opère au sein même du dispositif qui le fait exister et lui confère un pouvoir politique qui lui est propre.

Ici, le lieu d'un processus cyclique, d'un mécanisme générant du politique, donne le rôle de transformation du dispositif aux œuvres, aux spectateurs et aux contextes qui s'y

¹⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000.

déploient. Une transformation en leur sein, dont la réalisation est intimement liée et interfère avec le monde qui les entoure. *Pouvoir-bombe*, pas toujours glacé, qui laisse présager que l'*Art* dans son propre accomplissement peut faire entendre son tictac à tout moment.

2.4. ŒUVRES POLITIQUES ET AUTOCRITIQUES

L'esprit du chaos; déchirement et vacillement entre modes de pensée. Cet esprit est-il l'un des fondements du monde de l'*Art*? Revenons à la base de l'*Art* conceptuel, dans les années 60 et 70, où l'idéologie moderne était lieu de divergence pour les néo-avant-gardes.

Souhaitant rompre, dans la discorde, elles s'y sont retrouvées elles-mêmes. Deux mouvements se distinguent; l'*Art* action, ainsi que l'*Art* tautologique ou analytique. Les racines du premier dont le postulat primordial s'insère dans la praxis sociale, s'abreuvant et se butent au monde tangible. Le suivant, quant à lui, se traduit dans une traversée rétroactive où tout revient au point de départ. Comme si le cercle ne parvenait jamais à se boucler tout à fait produisant une mise en abîme des perceptions où le sujet se trouvant être l'*Art* lui-même, se révèle en même temps qu'il se déroule. L'*Art* pour ainsi dire, ne cesse de se dire lui-même, de se décrire, de présenter son projet pour délimiter l'objet que constitue l'*Art*.

Si les deux soutiennent l'*Art* comme un espace critique qui interroge son essence au travers de son existence, le premier le fait en se heurtant au monde réel, quand le second tend à réfléchir, de façon analytique, ses propres procédures dans son effectuation. Ce dernier constitue le point culminant de ce que Benjamin Buchloh nomme « la formalisation de la description historique et critique », et dont les propos de Joseph Kosuth constituent le

paroxysme : « Les œuvres d'art qui tentent de nous dire quelque chose sur le monde sont vouées à l'échec... L'absence de réalité en art est exactement la réalité de l'art »¹⁶.

Devons-nous viser quelque part entre les deux? Considérer la discorde elle-même, comme l'endroit où se situe l'effet politique de l'**Art**? Considérer l'action du dissensus au sein même du dispositif artistique en infiltrant les paradigmes et ainsi, modifier les configurations? Autocritiquer, questionner le dispositif intangible même de l'**Art** et sa relation tangible avec son spectateur, tout en prenant compte de cette discorde. Considérer l'écologie du territoire dans lequel l'**Art** se révèle, ce lieu écosophique, où tout changement s'opère par et dans ces mêmes changements, dans un dissensus c'est avoir conscience de son pouvoir politique.

Si la critique s'opère au sein même du dispositif qui le fait exister, critique non plus tautologique, non plus de l'**Art** lui-même, mais prenant en compte son écologie. L'**Art** devient d'autant plus un objet critique ouvert à la relation avec le spectateur, avec le public, avec le tangible. L'œuvre devient critique, l'**Art** devient politique. Ici, nous ne parlons pas d'interprétation ou d'élaboration d'un sens politique de l'œuvre. Nous ne parlons pas d'œuvre dénonciatrice. Nous ne parlons pas de dispositions objectives soutenant une vérité sur laquelle on se pose, passant notre message.

« L'œuvre opérant sous cette forme court toujours le risque de se faire discours, d'être habitée par une signification unique et de se faire l'objet d'une lecture directe,

¹⁶ ALINE CAILLET, *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2012, page 31.

immédiate qui s'impose comme évidence au spectateur. »¹⁷ Cette dernière affirmation d'Aline Caillet demeure dans le cadre de l'objet esthétique moderne.

Un objet kantien unique, autonome et fondamentalement universel. En s'immisçant et en opérant, le dissensus quant à lui relève de deux sphères de la philosophie, l'esthétique et le politique. Nous ne sommes, ici, plus dans un objet moderne. Ceci revient à identifier les caractères possibles ou impossibles, nécessaires à la contingence d'une proposition, à reconnaître les dispositions par lesquelles l'Art s'élabore en se référant au champ social et politique, et non à ses engagements. La réflexion porte alors sur le territoire de l'Art et sur son écologie antinomique opérante et produite en son sein.

2.5. LA RENCONTRE DU DÉCEPTEUR OU LA PRÉSENCE DU DISSENSUS

Sur le seuil, j'attends...le passeur qui s'introduit, le passeur du mur : le coyote.¹⁸

Le but étant de me dissimuler, d'entrer furtivement, je dois m'en remettre à lui. C'est lui qui détient les clés. Je sais que ce n'est pas sans risque. Il détourne les frontières et rien

¹⁷ ALINE CAILLET, *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2012, page 62.

¹⁸ Allusion à la barrière États-Unis-Mexique érigée le long de la frontière aspirant à empêcher l'immigration et les activités illégales, où celui désirant s'y risquer sans papiers, se prête aux services de passeurs plus ou moins fiables, surnommés les « coyotes ».

« Comme pour tous les murs, une telle barrière ne suffit pas en soi à arrêter les clandestins, mais elle facilite leur interception par la police des frontières. Elle a en outre pour vocation de se montrer dissuasive, même si elle a surtout pour résultat d'augmenter les tarifs des « coyotes ».

CLAUDE QUÉTEL, *Histoire des murs*, Édition PERRIN, Collection tempus, France, 2014, p.245.

ne dit qu'il ne détournera pas celle que j'estime. Cheminant vers une possible liberté, je ne dois pas lui faire confiance et pourtant, passant vers le chaos, je m'en remets à lui.

Figure mythique, il est le personnage hybride entre le bien et le mal. Il est l'espègle, le rusé, l'enjôleur et le mystificateur aux canulars roublards et perverses finesse. Il est à la fois Prométhée qui volât le feu aux dieux et Épiméthée, acceptant Pandore¹⁸. Voici bien le postulat du fauteur de troubles, ignorant les vertueuses et honorables bienséances. Ses mauvaises plaisanteries confrontent, portant l'anarchique fantasme d'une avérée libération des contraintes. Facilité chaotique, mais sans doute une certaine délivrance dans un système arbitraire sans cesse interrompu.

Archétype, il se décompose en multiples avatars, partageant des traits universels avec ses épigones. Dans les mythes amérindiens, on le nomme coyote, glouton, corbeau ou encore le Fripon divin¹⁹. Dans la littérature européenne, c'est Renart le Goupil et Panurge. Dans la mythologie grecque, Ulysse et la mythologie nordique, Loki. Pour ne nommer que ceux-ci.

Dans tous ces cas, malgré les dispositifs d'interventions et les divers enjeux qui en résultent, un bon nombre de caractéristiques communes prédominent. Si dans les contes amérindiens et dans le Roman de Renart, on emploie le télescopage entre l'univers animalier et un système propre à l'homme, les traits de personnalité du **Déceiteur** se construisent autour d'alibi espègle, transgressant et détournant allègrement les codes et les lois. Prônant la controverse, l'amoralité, les vices et parfois même le sadisme, les prescriptions autant que les effets secondaires l'indiffèrent.

« L'auteur des *Enfances de Renart* a parfaitement défini le spectre de cette notion: on appelle « Renart » tous ceux qui sont pleins de félonie, tous ceux qui appartiennent au domaine de l' « engin » et de l' « art », qui font de la fourberie et de l'astuce leur mode d'existence. Ce n'est pas encore le Vice personnifié, mais le stade préliminaire de l'allégorisation. Le statut du personnage est hybride : il se situe entre la singularité, l'unité irréductible de l'individu, et l'universalité du concept. »¹⁹

Il échappe à l'ordre, mais l'ordre n'étant pas un concept universel, il devient alors errant. Vivant dans l'abord chimérique du châtiment ou d'une consécration.

Dans ce désordre, il heurte toutefois des dogmes et devient la proie d'un comportement qu'il a engendré. Lui-même désordre, il s'inflige lui-même pénitence et impénitence.

« Le désordre fait partie de la vie dans sa totalité et l'archifripon est l'esprit de ce désordre. C'est par là qu'est désignée sa fonction, plus précisément la fonction de sa mythologie, des récits qui l'ont pour objet dans la société archaïque : ces narrations complètent l'ordonnance par le désordre; à l'intérieur des limites déterminées par ce qui est licite, elles permettent d'éprouver l'illicite. La littérature picaresque moderne assume consciemment cette fonction. Au service de l'humanisme, Rabelais, par le moyen de ses écrits fripons, lutte contre les conceptions médiévales de la vie. En Espagne, le roman picaresque constitué en genre littéraire, reste la seule possibilité de révolte contre la rigidité de l'ordre traditionnel. Goethe écrit « Reineke Fuchs » durant la Révolution française; le genre de cet ouvrage est le plus proche de cet

¹⁹ COLLECTIF, *Le Roman de Renart*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, France, 1998, pages XXXIII.

archaïsme qui était au service de la totalité de la vie et de son épopée du Fripon est l'exemple classique le plus éminent de cette espèce. »²⁰

Par ses actions et sa manière d'être, il est absurde et ludique. Il aborde l'imposture dans une théâtralité autocritique. Il est le **Déceiteur**. Ce personnage malicieux jouant à la fois sur la possession de la vérité et du mensonge. Il se joue de moi tout en voulant être moi. Il se joue des dispositions, des objets, tout en voulant être ces dispositions, ces objets. De cette façon, il se joue de lui-même. Caractère espiègle tendant des pièges, il se prend dans ses propres pièges. Il est le trompeur trompé, l'arroseur arrosé. Celui qui accable les autres de grands tourments et qui s'accable lui-même par ses actions.

Sans forme définie, il n'a pas d'âge. Il est là depuis le début des temps et sera sans doute là à la fin. Il est un concept raconté. Dans les contes amérindiens²¹ par exemple, ou encore dans *Le Roman de Renart*, on lui donne souvent le nom d'une bête. C'est un être

²⁰ C.G. JUNG, CHARLES KERENYI, PAUL RADIN, *Le Fripon Divin, Un mythe indien*, Georg Éditeur, Genève, 1993, page 165.

²¹ Souvent chez les Amérindiens, « le sujet est un être dépourvu de forme définie, qui est possédé d'une humeur voyageuse irrésistible et qui est dominé par la faim et par la sexualité...chez un grand nombre de tribus, il porte cependant des caractéristiques physiques particulières et déterminées. Son pénis démesuré et ses longs intestins en sont les plus saillants. » C.G. JUNG, CHARLES KERENYI, PAUL RADIN, *Le Fripon Divin, Un mythe indien*, Georg Éditeur, Genève, 1993, page 142.

« Il n'est pas rare que le Fripon lui-même soit identifié à des animaux déterminés, tels que le Corbeau, le Lièvre et autres, mais c'est en second lieu seulement que ceux-ci peuvent être assimilés aux animaux véritables. Car il n'a pas au fond, pas de forme déterminée ou nettement définissable...il est avant tout une créature incomplètement développée; c'est un être aux proportions indéterminées, une figure qui laisse pressentir la forme humaine. » C.G. JUNG, CHARLES KERENYI, PAUL RADIN, *Le Fripon Divin, Un mythe indien*, Georg Éditeur, Genève, 1993, page 8.

« Les Winnebagos croyaient en un grand nombre d'esprits dont les uns étaient indéfinis alors que les autres étaient nettement déterminés. Ils étaient surtout conçus sous la forme d'animaux ou d'êtres thériomorphes. Ce qui caractérisait ces esprits, c'était leur faculté d'adopter n'importe quelle forme voulue, qu'elle fût animale ou humaine, animés ou inanimée. » C.G. JUNG, CHARLES KERENYI, PAUL RADIN, *Le Fripon Divin, Un mythe indien*, Georg Éditeur, Genève, 1993, page 94.

d'instinct, de pulsion concordant à une certaine animalité. Mais même si sa forme décrite évoque souvent celle de l'animal, il devient vite anamorphose²².

Au travers les descriptions des actions du **Décepteur**, le sadisme, la violence et les vices se transposent dans un univers souvent grotesque ou scatologique. L'humour, l'absurdité des situations font partie de l'univers qui le décrit, ajoutant à la critique de l'incroyable conséquence de ses ruses autant que de ses stupidités. Les faits, les évidences connues de tous, les mœurs et les valeurs sont violés si inconsciemment, si joyeusement que même le plus sanglant des massacres ne peut qu'être ridiculisé. Sérieux absurde ou ironie critique, l'imposture devient le point d'ancrage déjouant les perceptions des enjeux cibles.

La figure allégorique du **Décepteur** se configure et s'adapte selon les besoins de la situation. Être libre, il porte en lui le bien et le mal, inconscient de générer le pouvoir créateur ou destructeur.

« Des impulsions qu'il ne peut pas maîtriser le forcent à tout moment à se comporter comme il le fait. Il ne connaît ni le bien ni le mal, mais il est responsable de l'un et de l'autre. Il ne connaît pas de valeurs sociales ou morales, il est livré à ses convoitises et à ses passions et pourtant, toutes les valeurs sont engendrées par ses actions. »²³

²² « ...les animaux sont souvent objets de connaissance, support de sens symboliques ou acteurs principaux. » COLLECTIF, *Le Roman de Renart*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, France, 1998, pages XII.

²³ C.G. JUNG, CHARLES KERENYI, PAUL RADIN, *Le Fripon Divin, Un mythe indien*, Georg Éditeur, Genève, 1993, page 8.

Il représente l'humanité. Rions de lui et il rira de nous, car ce qui lui arrive nous arrive aussi. Tous peuvent être lui et il peut être tous.

Les traits psychiques du personnage peuvent être le présage de ceux de l'être humain. Ils révèlent toutefois un univers obscur associé à des expériences intérieures troubles. Ici, nous pouvons l'associer au phénomène parapsychologique de l'esprit frappeur où nous retrouvons facilement le Fripon. On le retrouve souvent autour d'une personne instable émotionnellement donnant corps à des manifestations inconscientes.

« Un esprit malin, balourd, universellement répandu dans l'espace et dans le temps et qui se rencontre chez les enfants qui n'ont pas encore atteint l'âge de l'adolescence. Ses tours, plaisants ou méchants, sont bien connus et ses « communications » sont marquées au coin d'une intelligence fort simpliste, voire d'une bêtise notoire. Le poltergeist semble également être doué de la faculté de se transformer et il n'est pas rare qu'on lui attribue une forme animale. Vu qu'il se décrit lui-même souvent comme une âme séjournant en enfer, le motif du tourment subjectif ne semble pas non plus manquer. »²⁴

Chez les Amérindiens, le chaman en transe cherche la rencontre de ces esprits, s'insérant dans cet univers psychologique.

« Il y a quelque chose du *trickster* (désignation anglaise du « fripon ») dans le caractère du chaman et du « medicine-man », en ce sens qu'il joue, lui aussi, de vilains tours aux gens et qu'il devient ensuite la victime de la vengeance de ceux qu'il

²⁴ C.G. JUNG, CHARLES KERENYI, PAUL RADIN, *Le Fripon Divin, Un mythe indien*, Georg Éditeur, Genève, 1993, page 124.

a lésés. C'est pour cette raison que son métier met parfois sa vie en péril. En outre, les pratiques chamaniques du « medicine-man » sont déjà aptes à susciter des inconvénients considérables, sinon même des tourments. De toute façon, « the making of a medecine-man » (l'apprentissage du métier de « medicine-man ») représente en bien des endroits, de telles tortures physiques et psychiques qu'elles provoquent, semble-t-il, des lésions psychiques durables. Par contre, la « tendance à être sauveur » devient manifeste, en confirmation de la vérité mythique selon laquelle celui qui est blessé et qui blesse est capable de guérir et que celui qui souffre supprime la douleur. »²⁵

2.6. DÉTOURNEMENTS ET ACTIONS FURTIVES

« Un renard, ce n'est pas seulement une apparence physique, c'est une méthode de chasse et de prédation : furtivité, préférence pour les détours et les fourrés, réputation sournoise à l'approche de la proie. Les passages sont nombreux où l'on voit Renart, après avoir quitté son terrier, se faufiler parmi les buissons, évitant la voie droite et les lieux découverts. »²⁶

Signes inusités, actions fortuites, détournant les circonstances appartenant au quotidien et au lieu commun, l'Art furtif dévie à l'improviste, détournant le passant non averti le temps d'un instant de sa voie. Seuls quelques spectateurs attentifs semblent discerner détails anodins, situations insolites ou objets inusités cédés par l'artiste. En

²⁵ C.G. JUNG, CHARLES KERENYI, PAUL RADIN, *Le Fripon Divin, Un mythe indien*, Georg Éditeur, Genève, 1993, page 124.

²⁶ COLLECTIF, *Le Roman de Renart*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, France, 1998, pages XXXI.

revanche, cette vigilance ne soutient toutefois pas toujours le sens et la nature de l'intervention. Comme le nomme Patrice Loubier, s'intéressant au champ des pratiques dites furtives :

« concrétisant l'oxymore de l'exposition secrète, elles [les pratiques furtives] instaurent une situation de communication dont le sens échappe à celui-là même qui en est pourtant le destinataire privilégié... Le propre de ces pratiques se révèle sans doute en les envisageant hors de toute problématique expositionnelle, c'est-à-dire selon leur volonté concrète de s'insérer dans les rouages du réel, d'intervenir au sein de ses structures de fonctionnement ou de communication, pour y semer de menues sources de perplexité et rompre par intermittence la continuité familiale de l'expérience vécue. »²⁷

Activant les situations vécues propres au réel, à la banalité, ces intrusions sauvages donnent à peine à mesurer leurs impacts ou même leurs abandons. En guise de marquage, seuls quelques indices peuvent provoquer étonnement et reploiemnt s'ils ne se perdent pas au travers de la cohue des lieux et des situations.

En quittant le milieu de l'Art et ses institutions, les renversant, en s'adressant à la sphère publique en passant par l'individualité sensible des passants, déviant la diffusion et le caractère d'exposition, elles s'y rattachent pourtant subjectivement dans l'optique d'un état artistique. Plus les interventions semblent désinvoltes plus elles s'ancrent, convenues, à une affiliation artistique. Citons encore Patrice Loubier, sur les pratiques furtives,

²⁷ PATRICE LOUBIER, *parachute* 101 p.100.

« ...ce qui fait le plus souvent défaut dans la connaissance de ces pratiques, c'est la réponse effective – dans toute son indétermination – du contexte à leur présence, c'est l'histoire vivante de la réception dont ces œuvres sont faites, dès lors qu'on les envisage comme dispositifs pragmatiques aptes à catalyser des turbulences cognitives passagères, à ménager des occasions de dérives et de digressions au sein des espaces publics. »²⁸

Par conséquent, il n'en demeure souvent que le récit de l'intention première, et les perceptions de l'artiste, auteur de l'œuvre. L'intervention prend maintenant forme dans le discours post-action et le milieu artistique par anticipation devient paradoxalement d'autant plus protagoniste. Ici, l'œuvre subit un déplacement et le témoin ne se dissimule plus. Il prend place lui donnant légitimité, jouant le rôle critique de la diffusion rétroactive. Ramenons donc l'action furtive dans le lieu de l'Art, clandestine, défiant les régularités et les lois. Alliée à une appropriation du lieu qui la rend légitime, interrogeant alors son essence, son propre discours et perturbant ponctuellement son fonctionnement.

Maintenant, il y a présence équivoque de l'Art. L'Art devient alors participatif à son occurrence opérant d'autant plus une mise en relation de l'œuvre à son contexte. Repliée dans le milieu de l'Art, elle ne sollicite donc plus directement de spectateur autre que ce milieu lui-même. Cette inflexion performative de l'Art renverse sa réception; non plus comme une donnée passive mais devient d'autant plus dynamique, construisant proprement l'expérience de son autonomie. Conjonction entre le sensible et le discours, entre l'esthétique

²⁸ PATRICE LOUBIER, *Par hasard et en passant. Sur quelques œuvres rencontrées en marchant*, Esse arts+opinions, 55, Dérives II

et le politique, l'**œuvre** détournant sa représentation et son contexte devient un espace critique. Dissensus: un espace où l'**œuvre** se déploie et semble conquérir son autonomie.

CHAPITRE 3

LA RÉSIDENCE DU DÉCEPTEUR

3.1. L'APPEL DE DOSSIERS

3.1.1. LA RENCONTRE

Le long d'un petit sentier où peu de gens s'aventurent, le Déceleur, comme toujours, appelait, de tous ses vœux, une bonne entrée à se mettre sous la dent. C'est alors qu'il surprit un passant.

Un artiste qui semble quant à lui bien rassasié. Cet artiste revenait, semble-t-il, d'un lieu de culte, d'un lieu sacré où seuls ceux qui ont la foi sont admis. Cette institution est, parait-il, le seuil du sublime. Là où l'on peut aller à la rencontre de l'Art. Comme le comprend le Déceleur, cet artiste avait fait certains tours, quelque peu enchantereurs, devant une assemblée de juges et pour le remercier, ceux-ci avaient convié maintes personnes et fait un copieux banquet. Comme le sait le Déceleur, si l'on connaît bien les procédés des enchantements, on obtient le pouvoir de réaliser tout ce que l'on souhaite.

Flottant tel un esprit toujours en élévation, l'artiste encore émoustillé par ces derniers événements ne prend nullement garde à son corps. Il l'a laissé quelque peu derrière, répondant aux interrogations du Déceleur sur cette mystérieuse institution qui l'avait nourri. Par conséquent, se détournant de lui, il remplissait la panse du Déceleur qui, à

coup de dents affilées, prenait à chaque réponse donnée, une bouchée dans son membre oublié.

3.1.2. LA TABLE DES CINQ JUGES

Le critique s'assied sur une chaise chancelante, l'une de celles toujours en mouvement, mais d'où l'on ne tombe jamais, s'attendant à un craquement. Celui-ci ne vient pas, car fin prêt à des échanges belliqueux, il avait pris soin de se vêtir d'un solide duvet qui pour le moment le faisait flotter au-dessus de son siège de salix fait pour protéger et éloigner le diable.

Les quatre autres, dans une sorte de gymnastique, biens ancrés au sol, penchent tels des saules faisant ombrage au déjeuner sur l'herbe. Leurs feuilles soulevées par le vent effleureraient les documents dans un va et vient, leurs mains et leur esprit glissaient.

La table est mise. Un même sentiment stimule tous les convives. Tous se demandent, sans doute, quelle sublime force les a menés autour de cette même table. Ils deviennent les juges de ce qu'est l'Art. Sur le seuil du rapport entre le réel et le sublime, ils doivent faire fi de l'apparence soulevée sans tomber dans le piège des valeurs et des perceptions.

Ils sont les prédictateurs du temple. Cette position devrait les rendre circonspects. Était-ce par orgueil ou simple curiosité? Aucun d'entre eux n'aurait voulu ne point y être. Enfin, on devait délibérer sur ce que serait l'Art cette année.

3.1.3. LE JUGEMENT

Dans la galerie, les yeux fermés et le nez en l'air, le Décepteur s'emplit les poumons de l'odeur ambiante, idée de flairer une substance assimilable. Le Décepteur semble seul, mais il sait que les juges l'observent munies de leurs aiguillons...

Les juges : – Qui est-il et que fait-il donc ici? Sa posture donne l'impression qu'il est à la recherche du sublime. Amusons-nous quelque peu avec lui.

S'adressant alors à lui, ils prennent une voix d'outre-tombe (idée de se faire passer pour l'Art). - Si vous avez foi en moi, il n'y a pas de relique plus miraculeuse que ces murs. Toucher l'une de ces parois et l'intangible sublime vous transcendera. Vous serez légitimes.

Le Décepteur méfiant, et de peur d'être reconnu, se pencha à genoux imitant la prière pour retarder son jugement, sa pénitence. Il tendit alors la main vers ces murs immaculés et proclama haut et fort son désir de se confesser à l'Art pour ensuite reprendre sa position de recueillement. Il resta ainsi pendant de longues heures, les yeux clos, jubilant quelque peu de l'impatience des juges. Enfin, il se prononça.

Le Décepteur : - Rien ne sert maintenant de démentir, je suis fin prêt à accueillir ta consécration par le buffet. Les juges frappés d'étonnement face à cette saisissante supercherie qu'ils avaient eux-mêmes engendrée, ne pouvaient que réagir avec leurs bâtons.

Le critique : – Un renard! C'est sous le seuil qu'il a fait son trou. Contrez-le, il faut l'empêcher de s'enfuir pour éviter le déshonneur. Dans une course à la débauche, les juges se mettent tous de la partie pour atteindre le Décezepteur. Rien n'indique un bon augure et aucun lieu ne semble pouvoir lui permettre de s'en détourner. Chacun des juges, la main en matraque, le charge de coups impétueux et passionnés. Le Décezepteur pris d'effroi par le tournant des événements, se demande si c'est ainsi que l'on apprend à faire des enchantements. Tabassé, gueule ouverte, il se retrouve vite au sol agonisant, décédé.

Le Décezepteur : - Outrepasse, ici, je suis revenu pour vous détromper. J'ai maintenant la foi et je sais communiquer avec l'Art. Les juges pris de vertiges croient voir l'esprit tutélaire de l'Art.

Le Décezepteur : - Pour s'adresser à l'Art, il faut recevoir sa parole par un orifice. Une ample fente accueillant le savoir. Le critique : - Mais ma bouche n'est-elle point un orifice suffisamment grand? Regardez bien comme je l'étire...

Le Décezepteur : - C'est une offense que de penser que le sublime de l'Art entre par la bouche, car ce lieu est celui où l'Art doit ressortir en discours. Et avant son passage oral, l'Art doit préalablement pénétrer les entrailles. Il doit donc s'introduire dans le corps par le cul. Et ceci dit, plus la fente est grande, plus l'Art peut s'infilttrer. Alors, exhibons notre cul tour à tour et celui qui a le plus grand fondement sera assurément digne de l'Art. Ainsi, vous saurez que j'en suis digne. Vu leur position, les juges ne se firent point prier, voulant en tous points être louables. Ils se hissent alors sur la table afin de prendre connaissance de

leur rectum. Chacun se querellant, allant même jusqu'à agrandir leurs sphincters à toutes mains.

Selon l'occasion, il est nécessaire d'user de folie ou de sens. Le Décezeur, étant pourvu de tous les sexes, prend les qualités de la femme. Trompeur, ces qualités sont avantageuses une fois déguisé en homme. Il montre donc sa fente d'où l'on peut voir ses entrailles dans la cavité.

3.2. LE VERNISSAGE

Sur le seuil de la galerie, le Décezeur est seul. Il y a bien les saucissons aux boyaux gourmands, qui rassasient ses propres entrailles, avec qui il peut bavarder.

Le Décezeur : - Disposés ainsi, sur le seuil, vous me semblez attendre. Je vais donc attendre avec vous.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.
Le Décezeur : - C'est le lieu de la non-diffusion, de la règle du jeu. Une pause qui fait fonctionner l'engrenage.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.
Le Décezeur : - Comme le lieu où je suis, cette attente est un non-lieu?

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.

Le Déceptrice : - Entre l'intérieur de la galerie et l'extérieur, ou encore, entre un événement qui se termine et un autre qui débutera.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.

Le Déceptrice : - L'attente devient incertitude.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.

Le Déceptrice : - Détrompez-moi, je spéculé, mais l'attente annonce bien un événement?

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.

Le Déceptrice : - Peu m'importe, l'attente elle-même est déjà un événement et un événement aussi incertain que les raisons qui l'on fait paraître.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.

Le Déceptrice : - Et c'est bien cette incertitude qui fait de cette attente un objet unique digne d'attention.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.

Le Déceptrice : - Par leur absence, leur présence est d'autant plus soulignée. Les invités deviennent le sujet principal, l'objet de mon attention.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.

Le Déceptrice : - C'est avec désir que les sens perçoivent l'événement et c'est le désir qui me pousse à attendre.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.

Le Déceptrice : - Et plus il semble incertain, plus je le contemple avec curiosité.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.

Le Déceptrice : - Ici, il semble toutefois important que je ne laisse pas cette curiosité s'aventurer vers les attentes.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul avec le buffet. Il attend les invités.

Le Déceptrice : - Les attentes n'annoncent que des déceptions.

Il attend, sur le seuil de la galerie, seul. Le buffet vient de se terminer. Il attend les invités qui ne viendront pas, car il ne les a pas invités.

3.3. L'EXPOSITION

Le Déceptrice entre doucement dans la galerie. Le bruit de ses pas résonne tour à tour sur le sol. Ce son circule autour de lui, autour des œuvres et dans l'espace. Comme dans une église vidée de ses paroissiens, le bruit de ses pas s'entrelace dans la trame de fond. Une trame si présente, si familière qu'on tend à l'oublier. Pourtant, elle fait partie de l'expérience et l'action de l'œuvre en est inévitablement influencée. En prenant place, elle

modifie le rapport entre l'œuvre et son environnement et engendre une réflexion sur le lien entre l'expérience sonore vécue et la réception de l'œuvre.

Le Décepteur avance doucement dans la galerie et prend place dans l'espace. Ses yeux se ferment pour déjouer ce sens si prenant. Il se distancie du sens de la vue, celui dont on accorde souvent tout l'honneur du commentaire. Le Décepteur est attentif. Il prend maintenant conscience de sa respiration...inspire... expire... De plus en plus...

Un autre souffle prend place, un souffle sourd, celui du vent, celui de la ventilation. Les bouches d'aération s'époumonent, crachent leurs couinements aigus et leurs ronronnements caverneux. Son rapport à l'espace change et l'expérience de l'œuvre suit la cadence. Il entend. Les corps prennent place, entrecouplant la trame de douces percussions. Dans un écho, la pointe de ses pieds racle les dalles du plancher tour à tour pour mourir à leur talon. Le rythme naît... l'écho se répète... Le Décepteur danse.

En écoutant la partition, il prend conscience du nouveau rôle de l'espace où elle est jouée. La salle d'exposition, caisse de résonnance de l'œuvre qui y prend place, amplifie ou atténue par ses surfaces les vibrations.

L'expérience est physique avant même de pouvoir poser le concept de son interprétation. Il réfléchit au corps de l'œuvre selon son type, à l'action produite ou à sa surface. Il réfléchit à la présence de l'œuvre dans l'espace qui dévie ou fait passer les sons.

Il réfléchit au son qui résonne subtilement sur ses parois. Maintenant, la présence de l'œuvre donne une toute nouvelle dimension et la caisse de résonnance vibre en conséquence.

L'œuvre est maintenant sonore. Il entend sa réverbération, du moins, il peut l'imaginer, l'imager. Il voit ainsi des ondes, telles des synapses, se déplaçant entre lui et l'œuvre. Il la visualise sous une toute nouvelle forme. Une forme dégageant une interprétation sensible de l'espace. Une forme qui hier encore semblait les séparer et qui aujourd'hui les réunit.

Il ne se sent pas seul avec toute cette présence qui l'entoure. Il entend les intonations de la cérémonie. Il danse. Dans ce lieu qui acclame ceux qui y entrent. Il entend une musique, une fête peuplée d'une myriade de gens. La magie opère. Les yeux fermés, enivrés par les vibrations autour de lui, par le brouhaha des voix et des corps qui l'entourent. Il ne peut plus s'arrêter de danser. Ses membres sortent de leur léthargie et s'animent. Il est en transe. Il danse au rythme des autres corps, de la foule. Il ressent une énergie si forte, une excitation si puissante qu'il se sent vaciller. Il chavire et tombe sur le sol de la galerie.

Il regarde autour de lui, il est seul. Il l'a toujours été. La musique devient alors un discours inédit sur cet instant sensible qui ne reviendra pas. Il a dansé toute la nuit. Il a fait beaucoup de bruit. Cependant, il n'a rien accompli.



Figures 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Action furtive *L'Exposition* (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014.

Performeuse : Caroline Fillion.



Figures 13, 14, 15, 16, 17, 18.

Action furtive *L'Exposition* (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014.

Performeuse : Caroline Fillion.

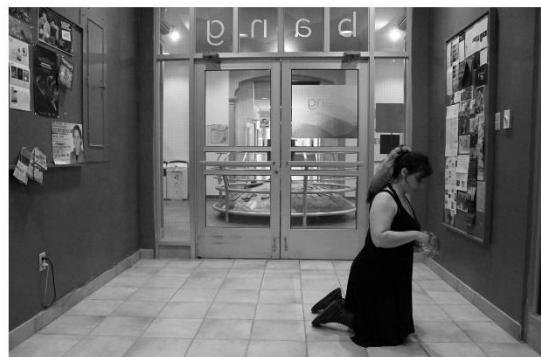
3.4. LE MARQUAGE DU TERRITOIRE



Figures 19, 20, 21, 22, 23, 24.

Action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014.

Performeuse : Caroline Fillion.



Figures 25, 26, 27, 28, 29, 30.

Action furtive *Le marquage du Territoire* (durée 1h) réalisée dans le cadre d'une résidence au Centre Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014.

Performeuse : Caroline Fillion.

3.5. LE NETTOYAGE OU LE RETOUR À CE QUI EST CONVENU



Figure 31.

Documentation action furtive *Le nettoyage ou le retour à ce qui est convenu* (durée 1h) réalisé dans le cadre d'une résidence au centre d'art actuel Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014.

Performeuse : Caroline Fillion.

3.6. LE DISCOURS DES CRITIQUES

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Tu me les décris. Je ne les vois pas. C'est seulement ta parole, le commentaire, le discours.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - C'est le discours. Pourquoi as-tu choisi l'inhumanité, l'interactivité technologique, pourquoi as-tu choisi une interface comme lieu de rencontre?

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Tu désires être seule dans le lieu sans aucun public. Cela ajoute une certaine distance entre nous et l'action qui sera décrite.

Le Décepteur dit quelque chose...

L'autre Hibou critique : - Donc vous passez la nuit dans la galerie, dans le centre?

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Tu es seule à Espace virtuel. Dans une salle d'exposition? Dans le corridor?

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Donc, tu es seule sur le seuil et les deux actions, décrites, se situent aussi dans cette espace, dans ce lieu à la frontière de l'intérieur et de l'extérieur.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Ici, nous retenons le moment critique de la création d'une situation. Une situation où, ce qui est important, c'est d'abord l'idée du seuil, le seuil d'un système fait de règles et de codes, d'un système convenu.

Le Décepteur dit quelque chose...

L'autre Hibou critique : - Dans la première action, il y a l'attente d'un public qui ne viendra pas. Vous vous mordez la queue et c'est de circonstance. Les deux actions sont fondées sur la déception, sur cette idée primordiale dans l'univers du Trickster.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Et c'est là qu'arrive l'importance du personnage qui est là. Il ne s'agit pas du commissaire, il ne s'agit pas du concierge, il ne s'agit pas de l'artiste, il s'agit de celui que l'on nomme le Trickster. Personnage fondamental dans l'imaginaire des amérindiens d'Amérique du Nord. Il fait référence à l'esprit des animaux; sur la côte nord-ouest, il est le corbeau. Dans les prairies, il est le coyote. Dans le nord-est, il est le carcajou. Et quelquefois chez les Micmacs, il est le lièvre ou le lapin. Dans le cas du carcajou, il est souvent chassé, car c'est un animal qui déjoue les pièges et s'empare de la nourriture qu'ils contiennent. Il est très dangereux et est fréquemment associé au diable. C'est un être fabuleux qui détourne tout. C'est un personnage qui essentiellement a tous les vices. Il est

gourmand et il s'attend à tout manger. Il est vicieux et il s'attend à séduire. Aussi, il déjoue. Il déjoue les pièges. Il veut tout. Il peut tout. Et pourtant, à chaque fois ses plans, ses approches, se voient retourner contre lui.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Dans ce cas, nous sommes en présence de tous les éléments de l'accueil. Des éléments établis pour plaire aux visiteurs, aux publics. Comme dans l'expression, la table est mise. Il y a la table, des choses à manger, des choses à boire. Mais mettre la table pourquoi? Parce que l'on s'y attend, si on est dans une galerie d'Art, dans le cube blanc. On s'attend à l'idée de la mondanité que le vernissage apporte.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - D'ailleurs, dans les deux actions, nous sommes en situation de déterritorialisation de situations convenues; le vernissage, la galerie, l'exposition, le public. Malgré que tous les codes soient mis en place, il y a un manque, il y a une erreur. Parce que quand l'on parle d'un vernissage, il y a une date et on a invité des gens. Pourtant, ici, il n'y a personne.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - De plus, c'est très intéressant que l'action se passe sur le seuil, d'avoir pensé l'espace pour que celui-ci soutienne une réflexion. Nous sommes sur le seuil d'une porte. Nous ne sommes pas tout à fait entrés et nous ne sommes pas tout à fait dans l'action.

Nous sommes dans un état de non-activité. Dans un entre-deux, une incertitude. Est-ce que ça va survenir ou pas?

Le Décepteur dit quelque chose...

L'autre Hibou critique : - J'y vois une sorte de regard ironique sur le système de l'Art, sur le système des centres et des galeries d'artistes, où le public est une denrée rare. Où les artistes ainsi que ceux qui écrivent, et dont je fais partie, courrent tous. On essaie d'avoir le plus de lectorat possible et les artistes espèrent que leur exposition sera la plus vue. Cependant, on n'est jamais vraiment au courant du public qui voit l'exposition. On n'en sait rien. On n'a pas vraiment de retombées. Je trouve que votre action est amusante parce que vous attendez un public qui ne viendra pas, car il n'a pas été invité. Donc, d'une certaine façon votre attente est un effet de miroir par rapport à un monde de l'Art qui fonctionne finalement sur la légitimité d'un public. Mais d'un public qui finalement reste plutôt à l'état virtuel et qui finalement n'existe peut-être pas.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - S'est-il trompé d'heure? Est-il au bon endroit? Et pourtant, il se déjoue lui-même, en étant sur le seuil. Il est venu pour être l'artiste, pour être en retard, pour déranger. Pour détourner ce milieu ces œuvres qui se veulent attrayantes. Ces œuvres d'Art qui touchent, sinon ces œuvres d'Art convenues qui s'inscrivent dans une tendance, dans un style et qui font le vedettariat, et ce, sans compter l'incroyable promotion des expositions sur les réseaux sociaux. Il est venu transgresser les attentes vis-à-vis une exposition.

Le Décepteur dit quelque chose...

L'autre Hibou critique : - Cela revient à la situation de l'Art autochtone dans le champ de l'Art aujourd'hui, qui est dans une situation ambiguë. Cette ambivalence rejoint aussi les questions que vous vous posez avec l'Art furtif. L'Art autochtone a longtemps été invisible et l'action pose cette question d'invisibilité. L'Art furtif, c'est ce que l'on appelle l'Art au faible coefficient de visibilité. L'Art autochtone a un peu le même problème même si ce n'est pas volontaire. Il y a un caractère invisible, du moins a été longtemps dans l'invisibilité. Depuis très récemment, il y a une augmentation de sa diffusion. Qu'est-ce que cela signifie et à quoi cela renvoie-t-il? Il y a toujours une forme d'incertitude qui, à mon avis, est intéressante à interroger.

D'ailleurs, dans l'action, la figure du Trickster conteste l'Art. La question de la visibilité des œuvres; la question du rôle du public; la question des valeurs aussi que le transmet le monde de l'Art contemporain. Le contexte aussi de ce monde, on est en Amérique du Nord donc sur un territoire autochtone. Est-ce qu'on en tient compte ou est-ce que l'on n'en tient pas compte? Voilà, ce sont toutes ces questions qui sont en jeux.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Nous pouvons faire un rapprochement avec la médiation culturelle. Controversée à l'époque actuelle, elle peut être vue comme l'aliénation de l'idée de l'Art. L'Art pour des clientèles. L'Art pour des publics. Où la qualité de l'Art, sa notoriété, se mesure par la fréquentation d'une exposition. Le Trickster, lui, c'est la démesure.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Quelle est l'essentiel de l'Art? Au début des centres d'artistes autogérés, à l'époque des collectifs et des galeries parallèles, il y avait l'idée de l'Art expérimental, de l'Art de recherche. À sa manière, le Trickster réhabilite la résidence de création. Il n'a ni public ni artistes. Il ne reste que la création, que l'expérimentation.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Pourtant, nous sommes sur le seuil. Il y a une mise en scène, une situation et le Trickster est lui aussi déjoué. Ce qui réhabilite le règne des hommes et dans ce cas, réhabilite le règne du convenu du centre et de l'Art.

Le Décepteur dit quelque chose...

L'autre Hibou critique : - Aussi, la deuxième action évoque beaucoup avec le bruit que vous portez vous-même, le bruit des clés qui vous fait danser toute la nuit. Premièrement, les clés ouvrent des portes. Le Trickster est souvent vu comme le dieu des passages. C'est celui qui permet le passage ou qui l'interdit. C'est le dieu des carrefours. Donc, les clés ont un rôle particulier, d'autant plus que vous les portez et qu'elles vous font danser. Il y a une dimension chamanique dans ce bruit rappelant les grelots. On sait que les chamans en général entrent en transe justement à l'aide d'un bruit répétitif, entre autres, au bruit des grelots ou au bruit des tambours. Et je vous imagine justement, au cours d'un rituel, seulement dans la galerie en train d'entrer dans une sorte de transe. Une transe singulière qui n'a peut-être pas un fondement spirituel, mais c'est la transe de l'artiste contemporain en rapport au système de l'Art. Cet artiste qui ne sait jamais s'il va pouvoir entrer dans le système ou rester sur le seuil de ce système.

Le Décepteur dit quelque chose...

Le Hibou critique : - Il a certainement franchi le seuil. Il anime ce qui était inanimé. En ce sens lors de la deuxième action, le Trickster est devenu, une hybridité. Il danse sans cesse. Maintenant, il se transpose dans de vieux contes appartenant au registre canadien-français catholique. C'est l'idée même du conteur. Le Trickster d'un point de vue amérindien mais ici associé au diable, au causeur de trouble. Le danseur dans les contes québécois est souvent relié au diable et à la séduction. Comme les œuvres le feraient, il séduit. Il danse. Il tourne. Il s'étourdit. Il est l'œuvre-d'Art. Il est le coyote courant après sa queue. Il est le personnage fabuleux. Il s'autoproduit. Est-ce que le Trickster est en performance? Est-ce que le Trickster est la foule. Une foule en fête où l'Art n'est que prétexte. Il danse. Il danse. Il danse. Il n'y a personne. Il s'étourdit de n'être que lui-même.

Le Décepteur dit quelque chose...

*Le Hibou critique : - La relation avec la mythique performance dans une galerie d'Art de New York, *I Like America And America Likes Me* (1974) de Joseph Beuys est très intéressante. Dans ce cas-ci, nous pouvons voir le coyote comme étant l'Amérique des Amérindiens déjouant l'Amérique dominante des spéculateurs, du marché et de l'Art mesurable en capital. Ce lien avec Joseph Beuys, une grande figure de l'Art au 20^e siècle, qui développait l'idée de sculpter la société est très pertinente.*

Le Décepteur dit quelque chose...

L'autre Hibou critique : - Il y a un lien entre Beuys par l'action présente dans l'espace de la galerie et par la convocation du coyote qui est une figure privilégiée du Trickster. Dans

son cas, il convoque un vrai coyote. Par contre, dans le cas qui nous intéresse, un coyote imaginaire est convoqué afin de discuter avec l'Art. Un coyote qui est en fait l'artiste lui-même. Donc, c'est une inscription dans une certaine tradition tout en la regardant d'un œil un peu ironique. Et Puis, Beuys avait convoqué un public. Les gens venaient derrière une grille et pouvaient le contempler en train de dialoguer avec son coyote. Dans ce cas-ci, le public ne viendra pas. Il n'y a pas d'illusion.

Le Décepteur dit quelque chose...

L'autre Hibou critique : - En ce sens, Beuys s'est certainement lui-même fait piéger par le coyote. En fait, parce qu'il est intervenu en 1974. Cette année n'est pas un hasard. Il est intervenu dans un contexte politiquement très chargé. Il y a eu l'American Indian Movement (AIM), un groupe de droits civiques des Amérindiens des États-Unis, qui avait posé une série d'actions dans les années précédant l'arrivée de Beuys. En 1969, il y a eu l'occupation d'Alcatraz par un groupe d'activistes amérindiens. En 1973, quelques mois avant l'arrivée de Beuys, il y a eu les événements de Wounded Knee où des militants justement d'American Indian Movement ont été confrontés à l'armée américaine et au FBI. Lors de cette dernière, il y a eu des morts. C'était un incident dramatique. Et étrangement, Beuys ne parle absolument pas de ça. Il fait comme si tout cela n'existe pas et prétend s'adresser à l'Indien Éternel à travers le coyote. Il y a quelque chose de ridicule dans cette volonté d'effacer le contexte politique dans lequel il intervient, pour parler directement à la spiritualité amérindienne. Et d'une certaine façon, il s'est fait lui-même piéger par le coyote. D'ailleurs, je trouve cela assez excellent.

Le Décepteur dit quelque chose...

L'autre Hibou critique : - Ce qu'on peut lire de cette action, entre autres d'après ce qu'a écrit Tisdall, une critique d'Art allemande. C'est qu'il voyait dans le coyote une forme de spiritualité ancestrale de l'amérindien et il voyait aussi un rapport entre le coyote étant un animal persécuté par les blancs et les amérindiens qui eux aussi ont été accablés. Mais, dans l'action de Beuys, il n'y a pas d'allusion à la figure du coyote en tant qu'incarnation du Fripon. Du moins, dans ce que j'ai lu autour de cette performance. C'est comme s'il passait à côté et ce n'est pas le premier à faire ça.

Le Décepteur dit quelque chose...

L'autre Hibou critique : - Tout à fait, on peut voir les choses comme cela. C'est le coyote, d'une certaine façon, qui a mené le bal. C'est lui qui a dicté ses règles. Et la grande ironie, c'est que Beuys vient parler de liberté avec le coyote et il reste enfermé. C'est comme si la chose lui avait échappé. Il y a une sorte de terrible paradoxe performatif. Donc voilà, c'est le coyote qui a mené le jeu jusqu'au bout. Et d'une certaine façon, ceci dit énormément de choses sur la récupération, l'appropriation des motifs de cultures autres et parle du système de l'Art contemporain qui vous intéresse.

Le Décepteur dit quelque chose...

CONCLUSION

« Le Christ a-t-il ri? Le rire n'est-il pas l'arme par excellence du diable? Telle est la question qui hante le sinistre Jorge du *Nom de la rose*. Qu'il soit libérateur ou subversif, le rire introduit le doute et le désordre ; il se moque du bien comme du mal et ne laisse aucune chance à l'esprit de sérieux; les victimes sont presque toujours tournées en dérision, et les « gabs » accompagnent ironiquement leurs souffrances et leurs larmes. Mais la pitié n'est pas de saison : le naïf, le présomptueux ou le détenteur peu subtil de la force brutale n'ont que ce qu'ils méritent; le conteur nous invite à nous associer à la jubilation du goupil victorieux. »²⁹

Je crois que, quelques fois, pour observer sa propre société, il est utile de se distancer d'elle, de se placer en marge, pour en avoir un regard plus clair. Non pas une marge, comme l'artiste romantique l'entend, car celui-ci, pour pouvoir parler de la société doit se mettre à l'écart et semble s'en détacher. Non pas comme solitude, mais comme individualité. Au contraire, c'est d'autant plus pour faire partie d'elle. Pour prendre ce regard sur elle et le placer en son intérieur, faisant maintenant partie prenante du système artistique. Je ne m'exclus pas, je-m'inclus au contraire. Je me reconnais parce que je suis seule. Je ne suis

²⁹ COLLECTIF, *Le Roman de Renart*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, France, 1998, page LXVIII.

donc pas abstractivement isolée, mais *je* peux poser un regard sur moi-même et sur l'espace social qui me désigne en tant qu'*artiste* – ceci devient alors politique.

Ceci est-il de l'autosabotage? Nous sommes dans une situation d'*Art* porté sur lui-même et le seul public subit l'effet du *Décepteur*. Cette seule personne est l'*artiste* lui-même, en l'occurrence moi. En détournant le fonctionnement du milieu de l'*Art* et les procédés convenus de légitimation des *artistes*, et ce en m'appuyant sur le personnage du *Décepteur*, isolée *je* tombe moi-même dans mon propre piège et ces actions ne me permettront pas d'être consacrée à l'intérieur de ma propre société, du milieu de l'*Art*. Le fonctionnement du système de l'*Art* est un cercle infini de regards entre agents sur l'autre et de reconnaissance. Par conséquent, *je* ne serai peut-être pas reconnue, mais en détournant ce cycle qui semble m'isoler, j'y prends au contraire, part à l'intérieur de son fondement même. J'y prends part en détournant les règles convenues de l'engrenage du système de l'*Art*. Décloisonnant les frontières, nous sommes ici dans l'expérience où le dissensus devient créateur de sens.

Bien entendu, il peut sembler paradoxal d'user d'une méthode d'intervention dans un système particulier, de faire de l'*Art*, des *œuvres* qui en raison de cette même méthode ne sera légitime que si elle a un commentaire extérieur à elle, qui la soutient.

Après l'action du *je*, il ne reste que les discours du nous, les leçons critiques, et la discorde des argumentations sur le sujet. La subjectivité de l'*artiste* s'efface tranquillement et laisse place à l'autre, à nous, initiant ainsi de nouveaux questionnements. Ce *je* dansant³⁰

³⁰ En référence à l'action furtive *L'Exposition* (durée 6h) réalisée dans le cadre d'une résidence au centre d'art actuel Bang, Espace Virtuel, du 19 septembre au 19 octobre 2014. Performeuse : Caroline Fillion.

de longues heures, sans répit, essayant de se réapproprier son corps. Corps qui pourtant disparaît de plus en plus. L'épuisement de la matière tangible, le corps de la performeuse haletant laisse place à la transe, à l'espace qui ne fait plus qu'un avec elle et ensuite s'affaiblit, disparaît. La présence de la performeuse n'est plus. Il ne reste que le commentaire qui l'accompagne. Un commentaire qui doit être questionné, justifiant la disparition du *je* laissant place au « nous » et justifiant d'autant plus la furtivité de l'*œuvre*.

Art furtif, isolé et seul versus l'abondance des représentations, des présences de l'*Art*, ne peut-il qu'avoir perte d'information? Tellement d'*artistes* et d'*œuvres* restent invisibles que nous ne pouvons prendre connaissance de l'état de l'*Art*. Nous ne pouvons avoir une idée précise de ce qu'est l'*Art*. Tout dépend de notre perception, de ce qui nous est perceptible.

Étrangement, l'on considère *œuvre* furtive, une *œuvre* invisible qui serait dédiée aux passants, sans spectateur averti. Ce spectateur non averti, qui sans doute ne réalisera pas qu'il a été en présence de l'*Art*. Cette *œuvre*, du moins, fait maintenant partie de son inconscient, de ses expériences et c'est certainement plus que d'autres *œuvres* pourtant diffusées dans un lieu institutionnalisé. L'existence de celles-ci ne traverse quelquefois pas le seuil. D'autant plus qu'ici l'on parle de ces *œuvres* fortuites, de leur existence et ce sans en avoir pris connaissance réellement. Les discours, les commentaires deviennent l'*œuvre* et paradoxalement, rendent celle-ci déjà moins invisible que d'autres.

En prenant compte des conditions actuelles, il faut se réapproprier ce mode de pensée subjectif, cette sensibilité intangible qui nous entoure. Il faut cesser de reproduire les mêmes

modèles pathogènes qui entravent la liberté d'expression et d'innovation et considérer les incidents et les hors-normes comme potentiel de subjectivation. L'Art doit faire fi de ce qui est convenu. L'Art doit être expérimental. L'Art ne peut être contraint au reste du monde.

Il faut penser les interactions entre territoires dans une vision éthico-politique choisissant la divergence, l'altérité et le dissensus créateur. Dissensus d'autant plus présent considérant les myriades de frontières et de convergences que comporte déjà le milieu de l'Art. Le potentiel de discorde est vaste. Cette zone frontière relevant du monde de l'Art semble d'autant plus imperméable considérant ses diverses facettes. Ce regard et ces questionnements portés et le discours sur celui-ci, ne peuvent qu'être en mouvance dans ce monde complexe qu'est l'Art contemporain.

Passant par le marché de l'Art, les foires d'Art contemporain, et les ventes aux enchères. Passant par les coulisses et l'atelier de l'artiste, passant par les institutions, les galeries, les centres d'artistes et les institutions académiques. Passant par le national et l'international, la culture et l'économie, l'Art furtif est sans aucun doute synonyme de discorde. Où se situe l'œuvre entre le discours sur celui-ci et l'objet? L'Art furtif trouve-t-il sa place dans un monde hyper médiatisé? Sommes-nous réellement en présence de l'Art?

Localisé sur le seuil, oscillant sur la limite entre deux univers, soit entre la dépendance et l'autonomie ou encore entre l'humanité et l'inhumanité, l'instance ramène à la construction de la pensée politique comme le présente Rancière : « La pensée du politique oscille alors entre deux pôles : la tragédie psychologique des passions d'amour et de haine,

de peur et de pitié, de servitude et de domination, éventuellement relevée par le grand drame théologico-politique, ou la comédie sociologique des mœurs qui commandent telle ou telle forme des lois et de pouvoirs, éventuellement relevée par l'éthique ou la phénoménologie du « *vivre ensemble* ». »³¹

Coexistence d'opposés dans une même réalité, voici le parallèle avec l'archétype du **Déceiteur**. Un parallèle efficient dans le développement d'une idée sur l'écologie du territoire de l'**Art** est d'autant plus propice à l'intégration du concept de l'**Art**-furtif questionnant celui-là même qu'il détourne. La sottise portant la ruse et la ruse portant la sottise. Le mal portant le bien et le bien portant le mal, car l'un n'existe pas sans la présence de l'autre. S'infiltrant à l'intérieur de ces espaces aux frontières tangibles ou intangibles, ici a lieu l'enclenchement d'un mécanisme de régulation, de coévolution, dans un processus cyclique et bancal.

Celui qui n'a que la fuite ou la ruse comme moyen de défense, cette ruse devient le balancier, un outil à l'équilibre entre le prédateur et la proie. Régulatrice, la ruse déploie son pouvoir d'adaptation et d'improvisation garantissant l'espoir d'une liberté aux plus faibles. Le renard, hybride, détournant les règles du jeu, se situe entre la proie et le prédateur. Imprévisible diversité, son esprit subtil et souple menace volontiers les frontières aux structures fixes.

³¹ JACQUES RANCIÈRE, *Aux bords du politique*, Édition de La Fabrique, Gallimard, France, 2012, p.13.

Il se tient sur le seuil. Lieu d'osmose, bancal entre deux univers où les déclenchements, les déchirements d'idées et les permutations chaotiques règnent sans loi. Lieu où germent les fantasmes et les réflexions se déroulant, créant dans une vision constamment en évolution. Lien sans équivoque à faire avec ce que nomme Félix Guattari « L'écologie mentale »³² : base des fantasmes, des pulsions instinctuelles et du désir, l'une des trois écologies nécessaires au rééquilibrage social de sa thèse. Il insiste sur le fait qu'il serait impératif d'aménager des modes d'expressions composés de chimères autant funestes que violentes pour les reconvertis, les transférer et les libérer et non les rendre névrotiques et actives en les censurant.

«... ne convient-il pas de promouvoir une véritable écologie du fantasme, portant sur des transferts, des translations, des reconversions de leurs matières d'expression ? Il est évidemment légitime qu'une répression s'exerce à l'égard des « passages à l'acte »! Mais, en amont, il est nécessaire que soient aménagés des modes d'expression adéquats aux fantasmagories négativistes et destructives, de telle sorte qu'elles puissent, comme dans le traitement de la psychose, abréagir de façon à recoller des territoires existentiels partant à la dérive. »³³

Nous avons ici affaire à une rétraction, une crispation existentielle, où un changement de mentalité doit être éminent dans cette doctrine qu'est l'Art. Bien évidemment, il va sans dire que nous ne pouvons et nous ne devons pas faire de retour en arrière. Donc, le modèle d'origine pur et sans problématique, dans le cadre d'une idée écologique, ne devrait pas être

³² FÉLIX GUATTARI, *Les Trois Écologies*, Paris, Éditions Galilée, 1989

³³ FÉLIX GUATTARI, *Les Trois Écologies*, Paris, Éditions Galilée, 1989, p.55.

pris en référence, car celui-ci écarte le renouveau et l'évolution à travers le temps.³⁴ « Deux bassins de verre : l'un rempli d'eau polluée, telle qu'on peut la recueillir dans le port de Marseille et où évoluait une pieuvre bien vivante, comme animée de mouvement de danse, l'autre rempli d'une eau de mer pure de toute pollution...la pieuvre...replonger dans l'eau « normale », au terme de quelques secondes on vit l'animal se recroqueviller, s'affaisser et mourir. »³⁵

Créateur ou destructeur, ambivalence du chasseur chassé, dans son programme de prédation « il satisfait non seulement ses désirs, ses instincts et sa faim dévorante, mais il crée, sans le vouloir consciemment, bien des objets utiles à l'homme et il décide aussi de leur emploi. »³⁶ Dans le cycle du Fripon divin, les caractéristiques à la fois créatrices et destructrices apparaissent sous la forme d'une légende rappelant celle des Babyloniens dans

³⁴ Ici, j'aurais pu faire un rapprochement avec le concept de « sculpture sociale » de Joseph Beuys. Ne souhaitant pas élaborer en ce sens, voici quoi qu'il en soit une citation illustrant le sujet tiré du livre : Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'Art ?*, Paris, L'Arche, 1992, pages 43. « C'est-à-dire, la sculpture ou l'organisme social est quelque chose que malheureusement l'on ne peut pas percevoir, ou plutôt Dieu soit loué. En effet, si on le pouvait, les hommes tomberaient à la renverse, morts d'effroi. Car cet organisme est tellement malade qu'il est grand temps de lui appliquer une cure radicale, sinon l'humanité va à sa perte. Et cet organisme social existe comme un être vivant en état de grave maladie. On peut s'éduquer soi-même par ces activités à condition de les développer consciemment de sorte qu'on perçoit la maladie de l'organisme social considéré comme un être vivant, qu'on perçoit ses mouvements plastiques, c'est-à-dire à nouveau quelque chose de modelé, c'est-à-dire qu'on peut comparer la forme actuelle de l'organisme social avec l'image originelle. C'est une notion sculpturale, on n'y arrive qu'en s'exerçant à tout cela. C'est-à-dire qu'ensuite on perçoit des choses sculpturales qui ne sont pas perceptibles avec un appareil perceptif habituel. C'est pourquoi les gens ont tellement de mal à définir des critères les uns après les autres, à les exprimer ou à les représenter sous forme de diagrammes ou même à établir des statistiques à ce sujet qui se rapporte à la question : quelle doit être la forme d'organisation de la société humaine? Parce qu'ils ne peuvent pas se représenter l'image originelle, c'est-à-dire l'état de bonne santé d'un organisme social sur l'axe de l'évolution; car il doit être aujourd'hui différent de ce qu'il était il y a mille ans. Et les gens ont souvent du mal à trouver la cohérence, au plus haut point dynamique, de ces relations, et c'est pourquoi ils ne peuvent, disons, percevoir aucun critère de la nécessité d'organismes ni des mesures qui doivent être prises pour atteindre cet état de bonne santé. Ça, ce serait véritablement de l'écologie, si on saisissait cette question écologique à la racine. »

³⁵ FÉLIX GUATTARI, *Les Trois Ecologies*, Paris, Éditions Galilée, 1989, p.33-34.

Ici, Félix Guattari donne l'exemple, vu à la télévision, d'une démonstration d'Alain Bombard.

³⁶ C.G. JUNG, CHARLES KERENYI, PAUL RADIN, *Le Fripon Divin, Un mythe indien*, Georg Éditeur, Genève, 1993, p.131.

l’Ancien Testament. Ceux-ci vivaient dans un temps où la terre entière parlait la même langue. Voulant toucher le ciel, ils construisirent une tour, des murs. Ils se verront punis de leur orgueil par un châtiment les dispersant par-delà la terre entière en plusieurs peuples, parlant plusieurs langues rendant utopique leur projet. Quant au Fripon : « Il persuade les habitants de tout un village de charger sur son dos toutes leurs possessions, leurs cabanes et leurs chiens, et enfin, d’y monter eux-mêmes, en leur disant qu’une grande troupe de guerriers les menace. Maintenant *Wakdjunkaga*³⁷ porte sur son dos tout l’univers des hommes. Avec une formidable explosion de gaz, il disperse aux quatre coins de la terre la communauté des hommes ainsi que toutes leurs possessions. »³⁸

En s’insérant dans cet écosystème, le **Décepteur** construit-il du politique? Le **Décepteur**, s’infiltant, épousant tous les rôles, prenant proie ou étant lui-même proie, détient-il le pouvoir de modifier les mécanismes de l’engrenage de l’écosystème institutionnel? Le **Décepteur** semble ici être créateur d’un nouveau paradigme où la création rencontre la destruction et la persuasion rencontre le détournement. Inséré dans le milieu de l’**Art**, quels en seront les effets politiques?

³⁷ Wakdjunkaga est le nom du Fripon donné par les Wanebagos.

³⁸ C.G. JUNG, CHARLES KERENYI, PAUL RADIN, *Le Fripon Divin, Un mythe indien*, Georg Éditeur, Genève, 1993, p.120.

BIBLIOGRAPHIE

ALAINGO, *Le théâtre invisible*, Intervention, n°18, 1983, p.42-43.

ALINE CAILLET *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2008, pages 129.

ARNE NAESS et DAVID ROTHENBERG, *Vers l'écologie profonde*, Éditions WILDPROJECT, collection domaine sauvage, France, 2009, 319 pages.

CARL GUSTAV JUNG, CHARLES KERENYI, PAUL RADIN, *Le Fripon Divin, Un mythe indien*, Georg Éditeur, Genève, 1993, 203 pages.

CHRISTINE PALMIÉRI, *Jacques Rancière : "Le partage du sensible"*, ETC, n° 59, 2002.

CHRISTIAN SCHLATTER, VITO ACCONCI, *Art conceptuel formes conceptuelles*, Galerie 1900-2000, Paris, Galerie de poche, 1990, 598 pages.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Presses Pocket, Agora, Paris, 1962, 347 pages.

CLAUDE QUÉTEL, *Histoire des murs*, Édition PERRIN, Collection tempus, France, 2014, 318 pages.

COLLECTIF, *Le Roman de Renart*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, France, 1998, 1515 pages.

EDGAR MORIN, *Le Paradigme perdu. La Nature humaine*, Seuil, 1973, 256 pages.

ERVING GOFFMAN, *Asile : Étude sur la condition sociale des malades mentaux*, Édition de Minuit, France, 1968, 452 pages.

FÉLIX GUATTARI, *Les Trois Écologies*, Paris, Éditions Galilée, 1989, 80 pages.

FÉLIX GUATTARI, *Qu'est-ce que l'écosophie?* Textes agencés et présentés par Stéphane Nadaud, Éditions lignes, France, 2013, 592 pages.

GIORGIO ARGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Rivages poche, Petite Bibliothèque, Paris, 2006, 50 pages.

JACQUES RANCIÈRE, *Aux bords du politique*, Édition de La Fabrique, Gallimard, France, 2012, 257 pages.

JACQUES RANCIÈRE, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000, 74 pages.

JEAN BATANY, *Scène et coulisses du « Roman de Renart »*, SEDES, Série « Moyen Age », Paris, 1989, 290 pages.

JEAN BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Édition Galilée, Paris, 1981, 227 pages.

JOSEPH BEUYS, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'Art ?*, Paris, L'Arche, 1992,

JEAN-PHILIPPE UZEL, *Les objets trickster de l'art actuel*, Tiré du livre *L'indécidable*, Les éditions esse, Montréal, 2008, p. 39-49.

NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction*, les presses du réel, France, 2009, 96 pages.

PATRICE LOUBIER, *Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles*, Parachute, no 101, janvier-mars 2001, p.99-105.

PATRICE LOUBIER, *Par hazard et en passant. Sur quelques œuvres rencontrées en marchant*, Esse arts+opinions, 55, Dérives II

RAMON TIÓ BELLIDO, « La Critique d'art entre diffusion et prospection », Critique d'art [En ligne], 30 | Automne 2007, mis en ligne le 03 février 2012, consulté le 26 mars 2014. URL : <http://critiquedart.revues.org/1095>

SAMUEL BECKETT, *En attendant Godot*, Cideb Editrice, Genève, 1998, 208 pages.

Annexe

Texte produit en réponse à l'appel de dossier du Centre d'art actuel Bang le 31 janvier 2014.

Ici, nous prendrons connaissance d'un dialogue entre le « Trickster » et « l'art ». Dialogue qui résume la démarche du « Trickster » et définit ses aspirations à entrer en relation avec l'« Art ». Le territoire de l'« Art » avec ces espaces d'exposition, ces lieux compris entre des murs blancs au caractère architectural spécifique et sa symbolique qu'ils véhiculent sont des cadres aux frontières immatérielles. Ils contiennent des œuvres ou l'agitation d'une action artistique, terrain de jeux de l'artiste « Trickster ». C'est le territoire parfait pour ériger des appâts, des pièges qui lui permettent de mieux comprendre l'écosystème de l'« Art ». En s'infiltrant dans ses fables qui encadrent une écologie particulière, une « écosophie », le « Trickster » change de rôle pour en prendre part. Ce sont des espaces aux frontières tangibles et/ou intangibles où émetteurs/récepteurs recherche l'équilibre prédateur/proie. Ici a lieu l'enclenchement d'un mécanisme de régulation, de coévolution entre émetteur et récepteur, un processus cyclique qui parfois tant à être oscillant.

(L'Art) – Nous devrions parler de toi.

(Le Trickster) – Bien entendu, nous allons parler de toi.

(L'Art) — Alors tu souhaites parler de l'art. Tout ceci semble tautologique. Comment penses-tu construire cette tautologie? Tu fais maintenant partie de moi... Tu m'infiltres. Je t'ai vue installer des dispositifs à l'enceinte de mes murs.

(Le Trickster) — Ce ne sont que des véhicules, des outils, par exemple cette cage qui gisait tel le seuil d'une exposition. Elle n'est qu'élément matériel. Par la suite, elle ne sert plus à rien, elle est détruite, elle ne peut pas être exposée comme œuvre. Elle n'est qu'un outil à la réalisation de l'événement, un véhicule pour démontrer le concept.

(L'Art) — Ils sont des outils, des véhicules, c'est cela ton dispositif? Ils ne sont pas plutôt des pièges.

(Le Trickster) — En fait, c'est la partie qui sert d'émetteur. Elle a une importance symbolique, mais elle n'est que le prétexte à faire le pont entre le spectateur et l'outil et faire apparaître cet environnement conceptuel entre eux.

(L'Art) — Tu m'infiltres pour y construire des dispositifs, de la substance qui engendrent une œuvre immatérielle, un événement, qui joue dans l'imaginaire des spectateurs. Tu cherches à ce que le public pense à moi au travers de ma présence. Qu'est-ce qui se passe avec la nature de la substance, de la matière qui devient événement, lorsque tes spectateurs décident de participer, d'entrer dans le jeu? Comment se passe cette transformation, cette transmutation dans ton travail?

(Le Trickster) — J'ai l'image en tête de l'action réalisée où j'attendais, pour savoir ce qui se passait dans la galerie avoisinante, des appels d'un téléphone public dont j'avais trouvé le numéro. Les spectateurs avaient le choix d'entrer dans le jeu pour m'informer. Dans la

galerie, à ce moment, il y a un événement, un événement d'art où il y a une exposition, des œuvres, etc., mais tout d'un coup à l'intérieur de ce qui est en train, de ce qui est matière, de ce qui est substance, dans le réel, il y a l'appel qui lui devient matière, seulement parce que l'événement d'art se produit. Il ne pourrait pas exister s'il n'y avait pas événement d'art. Donc, il devient matière à ce moment précis.

(L'Art) — Dans le cas de ce que tu as réalisé au Centre National d'exposition, tu t'étais accroché au mur, cela se passe à quel moment?

(Le Trickster) — L'action se passait entre deux expositions, il n'y avait pas de public.

(L'Art) — Il n'y avait pas de public. Tu construis ton événement à partir de l'événement qui n'est pas encore là, mais qui est à venir. Il y aura une exposition, il y en a eu une et il en aura une autre. Il y a eu de l'art, je suis là et je serais encore là.

(Le Trickster) — C'est pour souligner que la présence du public est d'autant plus présente par son absence. Je n'ai pas attendu d'être dans la programmation ou dans le communiquer. Je me suis introduite, infiltrée. On peut se questionner si c'est de l'art. Sans tout ce qui donne ta légitimité... En utilisant le lieu sans sa symbolique qu'il représente, sans tout le bagage que l'espace engendre, et sans la présence du public qui le confirme... Est-ce que c'est quand même artistique? Il y a tout un questionnement. Jusqu'au moment où j'en parle à mes collègues qui jouent à leur tour ce rôle de légitimité.

(L'Art) — Par le discours...

(le Tickster) — Je me retrouve souvent là où il y a commentaire sur le commentaire lui-même. Je me regarde et regarde les autres à la fois. C'est par mon inclusion que je tente de parler en toute vérité et de la critiquer.

(l'Art) — Maintenant, je te reconnais. Par tes actions et ta manière d'être, tu es absurde et ludique à la fois. Tu abordes l'imposture dans une théâtralité autocritique. Tu es le « Trickster ». Ce personnage mythique malicieux, comme le fripon divin ou le renard rusé qui joue à la fois sur la possession de la vérité et du mensonge. Tu te joues de moi tout en voulant être moi. De cette façon, tu te joues de toi-même. Personnage espiègle qui tends des pièges, mais somme, tu te prends dans tes propres pièges.

Théâtralité autocritique, le sujet est le rôle de l'artiste comme producteur de représentations éphémères dans les lieux institutionnels. Un producteur d'« écosophie ». Par leur forme tautologique, les œuvres réalisées se traduisent par une sorte de traversée sous forme rétroactive où tout revient au point de départ, comme si le cercle ne parvenait jamais à se boucler tout à fait. Un dialogue permanent entre l'œuvre et son spectateur, entre le spectateur et l'œuvre qui produit une mise en abîme des perceptions... Le sujet se trouve être l'œuvre elle-même, dont le sens se révèle en même temps qu'elle se déroule. L'œuvre pour ainsi dire, ne cesse de se dire elle-même, de se décrire, de présenter son projet pour délimiter l'objet que constitue l'œuvre. Cette œuvre qui intègre avec une dose tempérée d'absurde et de ludisme son propre discours critique ou encore les termes

complexes de sa réception chez le spectateur. Performative, c'est une réflexion sur l'interaction entre le public et l'objet. L'œuvre ne serait rien sans l'épreuve d'un va-et-vient entre le temps sensible de l'événement et le dispositif qui procède à sa matérialisation. Elle ne laisse paraître que le dispositif et son commentaire qui la fait exister.

Ici, le « Trickster » explique à l' « Art » son plan d'infiltration à son égard. Un projet en deux volets. Dans un premier temps, un événement ponctuel qui se déroule dans les murs de la galerie, la nuit, entre deux expositions. Il y aura ce moment précis, la présence de l'artiste « Trickster » seul dans ce lieu. Son dessein est de prendre le rôle de l'artiste puis de se déguiser en renard. Ce renard qui à son tour prendra l'habit du serveur de canapés pour les offrir aux publics. Publics qui malencontreusement ne viendront pas malgré son attente...peut-être parce qu'il ne les a pas invités... Dans un deuxième temps, la publication d'un catalogue d'exposition. Une publication qui dévoilera la documentation de cette performance et décrira l'expérience du « Trickster » au travers le lieu de l'Art.

(le Trickster) — J'aimerais prendre place en tes lieux entre deux expositions, la nuit. D'être cette présence dans les heures de fermeture.

(L'Art) — Si je comprends bien, tu as choisi de te placer dans un entre-deux. Le moment où il y a une exposition qui termine et une autre qui commence. Entre ces espaces, il y a l'espace ambigu de l'administration, de la diffusion, de la règle du jeu. C'est un lieu très particulier. C'est le lieu de la non-diffusion. C'est le lieu où l'administration reprend place et permet

précisément le roulement, le fonctionnement du lieu. S'il n'y avait pas cette pause, comment pourrait-on faire fonctionner l'engrenage? Pendant que tu défais, je monte... Alors quand tu me dis qu'il y aura une action et que tu seras sur place entre deux événements, il y aura vraiment une action dans le réel. Tu feras alors cette espèce de présence...Animal... Et comment ton public aura connaissance de ce qui s'est passé ou de ce qui est en train de se passer ou de ce qui se passera?

(L'Art) — Est-ce que tu aimerais être tout seul sur place? Et par tout seul, je veux dire vraiment seul?

(Trickster) — Je dois être seule pour que l'action soit cohérente avec le concept, aucun public de tout genre.

(l'Art) — Donc, tu es tout seul. Et à la fin, il y aurait production de ce catalogue, qui nous indique qu'il y a eu une action. Elle a passé une nuit, mais personne ne l'a vu... Et les canapés, tu les offres à qui?

(le Trickster) — Je les ai préparés, mais je suis dans l'attente, dans l'attente de ces gens-là qui ne viennent pas. Un peu à la manière du personnage de Godot de Samuel Becket, qui par son absence, sa présence est d'autant plus soulignée et il en devient même le personnage principal. Je serais sur ce seuil qui me permet d'attendre. Le seuil de ton lieu.

(l'Art) — Parce que tu ne les as pas invités. Tu attends des gens que tu n'as pas invités.