

MUTE ou le débordement artistique de la philosophie

Hélène Matte, *Université Laval*

La phrase arrive comme l'événement arrive. Dans cet élan, quelque chose résiste à l'effacement du contingent quand la signification découvre qu'elle n'est pas seulement métaphysique, qu'en son lieu le plus intime il n'y a ni concept ni substance, qu'à l'inverse, ce qui apparaît reste à décrire, paysage encore informe. Dévoilement d'un ordre quasi-physique, nudité abrupte de la chose advenue dans la violence ou la grâce¹.

Du langage jusqu'à la chair, voilà l'intitulé de la rencontre à laquelle nous étions conviés le 23 mars 2011. Annoncée dans l'atrium du pavillon Desjardins, c'est tout un fatras d'échafauds et de placardages qui nous accueille avant de nous conduire dans l'ambiance d'un café – lumière tamisée et musique entraînante. La scène faisait office d'atelier avec sa table garnie de fournitures d'artiste. Celle-ci, Marie-Lou Desmeules, se préparait à agir. En fond de scène, les contreplaqués de bois compressé rappelaient étrangement ceux que nous venions d'apercevoir dans le branle-bas de combat de la rénovation des infrastructures universitaires.

Il s'agissait bien d'un événement, du moins nous l'attendions. Au moins deux caméras vidéo et trois énormes appareils-photo étaient en fonction. Un appel de textes pour la revue *Phares* était lancé et visait, justement, à susciter la réflexion sur ce qui allait se passer. Ce contexte interpellait le titre d'une publication : *Dire l'événement est-ce possible ?* Le public se densifiait, notre curiosité demeurait sur le qui-vive. La circonstance était inusitée : une réunion entre acteurs de l'art actuel et maîtres artisans de la philosophie lavalloise semblait exceptionnelle ; tenir cette rencontre autour d'une performance en train de se faire tenait de l'exploit. Cet événement portait déjà plein de promesses, y compris celle d'un dialogue entre les facultés d'arts et de philosophie. Sur une tribune en dehors de la scène, tout au côté de celle-ci, le doyen introduisait la séquence des communications. Les mots de Soussana font de même.

Dire l'événement, c'est engager dans la parole la tension d'une actualité singulière, dont l'inscription immédiate advient sans catégorie ni forme, en un lieu où s'ouvre tout le possible. Mais en deçà ou au-delà de cette immédiateté – qui fait urgence – peut aussi s'initier une histoire dont l'enjeu forme la possibilité du sens et de la philosophie².

«Dire l'événement», c'est aussi se commettre. En répondant ici à l'appel de texte, nous nous engageons dans une écriture qui est elle-même, à petite échelle, événement. Le sens impliquant une certaine matérialité et un mouvement, la question qui nous tenaille est implicite dans le texte. Quelle est la teneur de la relation entre art et philosophie ? Par son ambivalence entre le reportage aux accents littéraires et l'article scientifique, *MUTE*, tout comme les protagonistes qu'il présente, tente de dire l'événement en le faisant.

(1) La mise en abyme de l'événement, au présent et au futur

Marie-Lou, l'esthéticienne, assoit son modèle sur la chaise, elle l'habille, l'emballage de cellophane et le badigeonne de crème. Le modèle n'est plus personne, il devient sous nos yeux un objet. Puis l'objet devient surface peinte, métamorphosée sous les coups de pinceau. Tandis que le modèle est impassible, dans l'acrylique épais se dessine l'expression ahurie d'une figure. Le contreplaqué devient décor, couvert de tissus et de papiers à motifs. Tous les préparatifs de l'artiste visent la prise de photos finale, celle qui suivra la dernière intervention philosophique. La scène deviendra alors le cadre d'une image pour laquelle nous aurons assisté à l'élaboration d'une part et à l'interprétation de l'autre. Nous n'aurons accès qu'à l'avant et l'après de l'ultime cliché, celui qui viendra joindre la série de portraits grotesques collectionnés par Marie-Lou. Dans cette image photographique sera condensée toute l'immédiateté à laquelle nous assistons. Or, quelle en sera la véracité ? En tant que représentation, comment rendra-t-elle « l'événement » auquel nous sommes persuadés de prendre part ?

Dire l'événement suppose une événementialité du dire, une adéquation temporelle du dire de l'événement. Mais une telle événementialité porte en elle le risque intrinsèque d'effacer ou de recouvrir l'événement qu'il s'agit de dire, qui appelle sa diction propre pour demeurer dans son événementialité spécifique. L'idéal serait que les deux événementialités coïncidassent parfaitement, ce qui tient de l'aporie puisque le dire ne peut que succéder à l'événement, ne peut trouver sa légitimité que dans une distance, un après³.

Que fais-tu Marie-Lou ? Posant cette question alors que l'artiste entame la métamorphose, Marc Lamontagne met en abyme la performance et en élargit le cadre. La scène n'est plus seulement celle où Marie-Lou s'active, elle est celle où celui qui l'a invité s'exprime. La tribune à l'écart devient alors centrale et le théâtre qui se joue prend les allures d'un documentaire. La narration philosophique nous déplace en d'autres lieux, nous invite à nous projeter dans la passivité du modèle et dans les préoccupations intellectuelles des orateurs. Autre mise en abyme ; Lamontagne parle de parole et cause de langage. La *distanciation* est alors double. Rappelons que la *distanciation*, en tant que stratégie théâtrale théorisée par Bertolt Brecht⁴, visait à contrer la catharsis aristotélicienne. Brecht cherchait à stimuler l'esprit critique du public plutôt que de libérer et soulager ses tensions. Ici, la distanciation interrompt l'action de l'artiste et s'oppose à une identification directe à la scène en même temps qu'elle verbalise la prise de parole. Tandis que Marie-Lou masque le visage de son modèle, qu'elle le transforme en mort-vivant, espèce de badaud affreusement passif, le postdoctorant se démasque. Il se présente comme un substitut discursif à l'agir artistique. Nous nous rappelons que « la distanciation relève toujours d'une *critique*, d'une séparation des éléments que l'auteur oppose et fait jouer ensemble, donc d'une volonté dialectique, dont le modèle est la dialectique matérialiste⁵ ». Or, en nous offrant ce pouvoir critique, le philosophe prend aussi le risque qu'il se retourne contre lui.

Le visiteur est confronté dans ce cadre à deux discours, deux narrations, l'art et l'histoire, sans que le lien entre les deux ne s'établisse de manière convaincante, suscitant une impression similaire à celle d'un film mal doublé où l'énoncé vocal est décalé par rapport à l'articulation physique, en avance ou en retard mais jamais en simultanéité. Les œuvres artistiques, en somme, perdent leur voix, demeurant telles des paroles sans voix, en suspens de l'histoire, ne prenant leur signification, y compris historique, que dans leur effectivité et leur efficacité formelles⁶.

Misant sur le fait que les modèles de l'artiste ont constamment la bouche obstruée, Lamontagne souligne que le devenir-image des personnages les rend d'autant plus muet. Une dialectique entre image et parole est de mise. Herméneute, il nous dit que la sensation d'une chose n'équivaut pas à sa réalité, qu'elle désigne seulement la vérité de la sensation. Il nous dit que néanmoins, cette sensation se traduit nécessairement par le langage. C'est là, sans doute, où art et philosophie se rejoignent. Or, appartiennent-ils à une même langue ? Quoi répondre à la question *Que fais-tu Marie-Lou ?* Qu'elle fait apparaître des morts-vivants ? Qu'elle peint des masques ? Qu'elle génère de la matière-à-parole ? Elle essuie distraitement ses mains sur son pantalon taché de peinture tandis que Marc Lamontagne marche sur le fil de son micro, générant un bruit violent qui explose dans les caisses de son. Du bruitisme digne du maximalisme sonore d'un certain artiste audio de la région⁷. Que font alors Marie-Lou et Marc Lamontagne ? Ils débordent et ces quelques débordements appartiennent à l'instant. Les débordements créent l'événement, en dehors du prévu et du dit. La charge esthétique des conséquences de leur geste domine momentanément le discours. Et nous, témoins, nous en déduisons une histoire.

À mesure même que se développe la capacité de dire immédiatement, de montrer immédiatement l'événement, on sait que la technique du dire et du montrer intervient et interprète, sélectionne, filtre et par conséquent fait l'événement. [...] Une interprétation fait ce qu'elle dit, alors qu'elle prétend simplement énoncer, montrer et apprendre ; en fait elle produit, elle est déjà d'une certaine manière performative. De façon naturellement non dite, non avouée, non déclarée, l'on fait passer un dire de l'événement. La vigilance politique que cela appelle de notre part consiste évidemment à organiser une connaissance critique de tous les appareils qui prétendent *dire* l'événement là où on *fait* l'événement, ou on l'interprète et où on le produit⁸.

C'est alors, à point nommé, qu'entre en scène, entre la scène habitée par Marie-Lou et celle ouverte par les propos de Lamontagne, un être hybride, mi-homme mi-insecte, porteur de parole et de machine. Martin Boisseau s'adresse à Marie-Lou. Il lui lit une lettre sur le *Speech act* de John L. Austin comme nous lirions une lettre d'amour. Comme celle de Lamontagne, son élocution est ponctuée par des interférences sonores. La machine-œuvre qu'il a créée et qu'il porte gicle par intermittence, interrompant son flux de parole pour postillonner aux alentours. *Quand faire c'est dire* : dans la promesse, les vœux de mariage ou le baptême, la chose s'accomplit en s'énonçant. Marie-Lou peinturlure des yeux par-dessus des yeux. Marie-Lou colore les mains du monstre. Elle représente la chose elle-même, trait caractéristique, selon Boisseau, de la modernité. Assumant pleinement le caractère performatif de son discours, illustrant concrètement la représentation de la chose dans sa mise en abyme, il conclut en langue exploréenne, lisant *Mon Olivine* du poète Gauvreau. Ce faisant, par la magie du poétique, qui est peut-être celle de l'artistique qui nous concerne, il célèbre le caractère sacré du langage tout en le sabotant.

De même, bien qu'en répétant la thèse de Austin, Boisseau nous mène plus loin dans l'interprétation de la pratique artistique. Attribué comme un spécimen sorti d'une scène du *Festin nu*⁹, il nous ouvre plastiquement à la modernité autant qu'à la question de la laideur, si saisissante dans les œuvres de Marie-Lou. En guise de référence cinématographique néanmoins, il serait peut-être plus à propos de comparer ses figures peintes à des personnages de films d'horreur *série B*. Ici, l'horrible n'est pas celui d'un corps convulsé, il n'est pas question de matière fécale ou de pourriture, il n'y a pas de fluides corporels. Au contraire, c'est l'immobilisme et l'épaisseur du maquillage qui suscitent le malaise ; le refoulement de l'organique, la réification intégrale du superficiel. L'horreur est risible. Le modèle s'est muté et est sur *mute*, se transformant au rythme des musiques festives que fait jouer Marie-Lou. Nonobstant, que dirait-il, ce modèle, s'il sortait de son mutisme ? Sans doute répéterait-il ces mots de Beckett : « J'ai toujours eu la sensation qu'il y avait en moi un être assassiné avant ma naissance : il me fallait retrouver cet être assassiné et tenter de lui redonner vie¹⁰. » Et que dirait l'artiste si elle-même quittait son mutisme et qu'elle abandonnait sa scène jusqu'au-devant de la tribune ? Elle aussi, probablement, citerait Beckett : « Trouver une forme qui exprime le *gâchis*, telle est maintenant la tâche de l'artiste¹¹. »

Michel Ribon, auteur de *L'Esthétique de la catastrophe* et de *L'Archipel de la laideur*, duquel sont issues ces dernières citations, se réfère à Beckett et à sa relation à un langage désarticulé et impuissant pour exemplifier le propre de la modernité. Selon lui, celle-ci est caractérisée par une catastrophe ontologique se traduisant au niveau artistique par un passage d'une tradition spéculative vers un art expérimental, c'est-à-dire empirique. Le moderne ayant perdu ses repères est tourmenté, épuisé par son ambition et la mélancolie qui y répond :

L'espace ordonné de la représentation devient l'espace des banlieues de l'esprit avec son atomisation et ses forces centrifuges, avec ses turbulences et ses chantiers, [...] ses zones de solitude, ses rassemblements incertains où se croisent des figures de mutilés, de prostituées, de saltimbanques et de clowns¹².

Ainsi, les morts-vivants de Marie-Lou seraient-ils des satyres bédésques de nous-mêmes, individus anonymes et solitaires dont la superficialité évacue le sens du mot *être* ? Ribon nous répond que l'œuvre n'est pas qu'un outil et ne saurait être réduite à « un simple reflet de l'époque ». Par elle demeure possible le ré-enchantement. Y croirait-il lui-même en voyant les têtes tragi-comiques peintes par Marie-Lou ? Sans doute.

L'attrance du monstrueux est tel que l'homme fasciné s'en compose des masques pour se l'approprier : dans la fête carnavalesque, la guerre, le jeu théâtral, c'est-à-dire dans les moments de transe ou de vertige. Ceux de la fête surtout¹³.

Une transition entre le profane et le sacré, ou inversement ; s'effectue-t-elle par les chirurgies picturales de Marie-Lou ? Dénonce-t-elle, dans la dérision, la disparition d'une humanité au visage sacrifié ? Célèbre-t-elle simplement avec alacrité le faire artistique ou l'exaltation des couleurs ? Le modèle n'est-il que la surface d'une peinture à numéro improvisée ? Et la philosophie en direct, plus qu'une mise à distance de la performance artistique, n'est-elle pas un décor ou un socle ? Là, sur la scène sans y être tout à fait, ne

joue-t-elle pas le rôle d'un souffleur sans écho ; sinon celui d'une musique de cirque ? Sinon peut-être, celui, différé, du spectateur devenu témoin.

Ce qui est populaire, c'est et cela demeure le masque ! En avant donc pour tout ce qui est mascarade dans les mélodies et les cadences, dans les bonds et les gaietés de rythme de ses opéras ! Voilà bien la vie antique ! Qu'y comprend-on si l'on ne comprend pas le plaisir pris au masque, la bonne conscience de toute mascarade¹⁴ !

(2) *Spéculer ; définir ; interpréter ; décrire ; rimer ; référer ; oublier ; éviter ; masquer*

Nous désirons ici interroger la relation entre art et philosophie tout en poursuivant notre reportage de l'événement, tâche à laquelle nous nous sommes engagés jusqu'ici. *Mascarade*, voilà le dernier mot de la communication de Marie-Andrée Ricard. Fait notable : celle-ci, plutôt que de puiser dans le réservoir conceptuel de ses pairs philosophes, réfère le travail de Marie-Lou à des figures de l'histoire de l'art et aux normes sociales auxquelles elles répondent par la négative. De même, Ricard nous rappelle que la dignité esthétique de l'époque de Da Vinci lui interdisait de faire sourire la Joconde et que les standards de beauté contemporains sont contredits par les chirurgies esthétiques de Orlan. L'artistique devient lieu de transgression et le masque en est le passage. Notons que c'est tout à l'honneur de madame Ricard que de ne pas s'être confinée dans la notion de masque, fort féconde en philosophie – en particulier pour une enseignante de Nietzsche – et de s'être aventurée sur le terrain de l'histoire de l'art en esquissant les contextes des artistes et des œuvres. Permettons-nous, pour notre part, une digression soi-disant philosophique sur cette notion du masque afin d'en évaluer la pertinence quant à la performance en cours – Marie-Lou découpant les cheveux d'une tignasse suspendue au mur pour en greffer des touffes à son modèle.

Dans le théâtre antique, les masques avaient leurs nécessités¹⁵. Les pièces étant jouées à l'origine par un seul homme, les masques servaient à distinguer les protagonistes interprétés par un même acteur. Par ailleurs, la forme du masque faisait office de porte-voix ; servant, à la fois visuellement et vocalement, à captiver l'audience. Ce n'est vraisemblablement pas le cas des œuvres muettes de Marie-Lou qui s'apparentent plutôt, comme l'artiste Reno Salvail le remarquait, à des masques funéraires. Le masque culturel est l'instrument de communication avec la réalité invisible cachée dans le visible. Il implique une transmutation de l'identité, un abandon de soi temporaire, permettant de franchir la limite entre réel et surnaturel. Cette perte de l'individualité est en quelque sorte une mort provisoire pendant laquelle le signe, en l'occurrence le masque, n'est pas distinct du signifié auquel le moi s'abandonne. Ainsi, le masque soutient la résurgence d'une réalité indéterminée, en même temps qu'il annihile l'identité de celui qui le revêt. Une telle dualité est implicite au sein du concept de *personne* qui comporte à la fois la notion d'être et d'absence. Or, le mot « personne » dérive du mot grec *prosôpon* qui signifie *masque*.

Horkheimer et Adorno, dans *La dialectique de la raison*, dénotent un bel exemple de cette caractéristique du langage qui, comme le masque, peut successivement désigner et camoufler le sens. À la digression I, *Ulysse, ou mythe et raison*, ils rappellent une des étapes de l'épopée écrite par Homère où Ulysse rencontre le cyclope Polyphème. Emprisonné avec les siens dans la caverne du monstre qui les dévore un à un, le héros réussit à s'échapper grâce à sa ruse. Alertés par le hurlement de colère et de douleur poussé par celui dont le seul œil venait d'être crevé, les curieux, prêts à le venger, lui demandaient le nom du coupable. Ils avaient pour toute réponse : « personne ».

Pour des oreilles modernes, *Ulysse* (Odysseus) et *Oudeis* (personne) ont des sonorités voisines et on peut très bien imaginer que dans l'un des dialectes par lesquels s'est transmis le récit du retour à Ithaque, le nom du roi de l'île ait eu une sonorité voisine de celle du mot « personne »... En réalité, Ulysse, le sujet, renie sa propre identité qui fait de lui un sujet et sauve sa vie en imitant ce qui est amorphe. Il se nomme *personne* parce que Polyphème n'est pas un moi, et la confusion du nom et de la chose empêche le barbare dupé de se tirer du piège qu'on lui tend : son cri de vengeance reste magiquement lié au nom de celui sur lequel il veut se venger, et ce nom condamne le cri à l'impuissance¹⁶.

Est-ce un hasard que Madame Ricard nous ait elle aussi parlé de langage, de manière détournée, en usant de la notion du masque ? S'agissait-il là encore d'un énoncé performatif, au demeurant plus subtil que celui de Boisseau ? Nonobstant, le langage étant lui-même masque, nous nous demandons aussitôt

lesquels, entre l'artiste et son modèle sur scène ou les orateurs de la tribune, sont les plus déguisés. « L'apparence, c'est pour moi cela même qui agit et qui vit, qui pousse la dérision de soi-même jusqu'à me faire sentir que tout est ici apparence [...] »¹⁷. » Comme pour apaiser nos vertiges et nous donner des balises concrètes, c'est d'artistes et d'œuvres que Salvail vint alors nous parler. Il nous écarta ainsi un peu des concepts pour nous appâter vers l'expérience, lui dont toute la démarche photographique s'attache autant au vécu qu'à sa représentation¹⁸. D'entrée de jeu, il remarquait que la pratique de Marie-Lou a pour fin la prise d'image photographique et qu'elle culmine par son exposition. L'acte photographique signe l'œuvre, marque son début qui est aussi sa fin. C'est là que les traces cessent de s'accumuler pour devenir l'image à la fois inattendue et espérée. Cet accomplissement condamne-t-il l'événementialité du processus ? Ne mine-t-il pas la portée du performatif ou du moins, n'incite-t-il pas à le trouver ailleurs ? Il resitue notre présence en la restituant. Il justifie notre exigence à chercher l'événement en dehors du seul fait artistique, afin de le situer à travers ses débordements ; les conditions qui le sous-tendent autant que les détails qui l'occupent. Il nous conjure de ne pas considérer la pratique artistique que sous la loupe des interprétations qui la filtrent. Devrions-nous alors examiner la série de conférences comme le cadre même de son événementialité ? Ce que Derrida nomme le *parergon*¹⁹, la parure de l'*ergon* qui est l'œuvre ?

Pendant que Reno Salvail terminait son exposé, Marie-Lou s'affairait à garnir de textures et de pigments le fond de scène. Le décor ayant le même traitement pictural que le modèle, la bidimensionnalité de l'œuvre se révélait ; son sens, saisi de face, deviendrait bientôt unidirectionnel. C'est là que Thomas De Koninck intervint. C'est là que l'œuvre, bientôt à son apogée, se compara à l'éminence philosophique symbolisée par le célèbre professeur. Le contraste était fulgurant entre la déconfiture sordide du personnage et la prestance de l'homme de lettres. Le discours de ce dernier, à propos de l'amour chez Shakespeare, semblait de prime abord boudier la pratique en cours. Concerné par un noble sentiment et la littérature classique, il ne paraissait aucunement intéressé par l'actualité plastique et sa déchéance visuelle. Comme un lapsus, avant d'entamer son exposé, il se plaignit du manque de lumière ambiante. Marie-Lou, chuchota au creux de l'oreille de son personnage quelques avertissements ou quelques doléances, puis lui fit tenir un ballon d'hélium. Sur l'objet argenté et flottant, comme pour narguer le discours de De Koninck, nous lisions les mots *Je t'aime*. Avant la clôture de l'événement, avant la prise de photo et la conclusion des conférences, il y eut ce dernier geste : Marie-Lou lia par un fil le ballon et le contreplaqué grimé en fond de scène. Dirigeant le *Je t'aime* dans l'espace, elle composait l'image en devenir, prenait la mesure des dimensionnalités.

Ici, c'est par les *Fragments du discours amoureux*²⁰ que nous voudrions répondre à De Koninck. Détournons plutôt notre attention sur un nouveau détail ; comme Marie-Lou vectorialise le décor en vue de l'image ; consacrons-nous, nous aussi, un instant, à l'objet qui engendrera cette image plutôt qu'à l'image produite. L'appareil photographique utilisé par l'artiste est une machine performante. Est-ce un appareil de marque CANON ? Ne trouve-t-on pas dans ce mot, *canon*, l'aporie au cœur de l'œuvre de Marie-Lou ? Au-dessus de l'objectif, il y a une signature avant même que l'artiste ne signe. CANON : soudain la machine à images s'apparente à une arme explosive servant la guerre ; simultanément elle rappelle un certain dévouement pour les « canons de beauté » – ici pour les critères esthétiques d'une démarche contemporaine. L'imitation de la nature, le souci de vraisemblance, le rapport harmonieux des parties subordonnées au tout, l'ordre de la raison et l'intention de plaire²¹ – critères propres au classicisme – ont été renversés. La représentation de la représentation, la disharmonie, le désordre et le désir de heurter n'appartiennent-ils pas aux portraits outranciers apprêtés par Marie-Lou ? N'est-ce pas là un exemple de ce qu'Anne Cauquelin²² nomme le *décept*²³ ?

Ne concluons pas si tôt. Marie-Lou soigne son modèle qui n'a pourtant l'apparence que d'un objet. Il serait hâtif de mettre hors champ Monsieur De Koninck en laissant sous-entendre quelque désuétude. En fait, l'inactualité de son analyse n'exclut pas sa pertinence, au contraire elle pourrait correspondre exactement à notre propos, soit le rapport entre art et philosophie. En se positionnant au-delà du performatif, De Koninck évite que sa pensée devienne un commentaire. Sans être concerné par l'œuvre, il a tout de même le don de la cerner. Ce qu'il désigne « l'amour de l'amour » shakespearien résonne avec l'amour du langage chez les orateurs précédents et « le dire du dire » qu'ils exprimèrent tous à leur façon. Nous devinons que l'amour chez Shakespeare est, selon De Koninck, l'amour comme

origine : un « premier » moteur qui anime autant l'art que la philosophie. Il est vrai que, en s'adressant à un interlocuteur réel ou virtuel, art et philosophie sont complices. Ils impliquent le désir de l'autre, et l'amour est affaire de désir. Devrions-nous là citer un père de l'existentialisme chrétien ? Il n'est toutefois pas le temps de conclure, nous l'avons dit.

Interrogeons-nous plutôt sur la nature du lien entre art et philosophie, l'amour demeure ici un concept et n'explique pas pourquoi Marie-Lou Desmeules performe pendant que d'autres intellectualisent cette pratique. Si plusieurs interventions soulignaient le mutisme du modèle, aucune ne mentionnait celle de l'artiste. « L'événement », à son apogée, consistait en une prise de photos. Il ne concluait pas sur une plénière. Certes, une conférence de l'artiste suivie d'une période de discussion était prévue, mais plus tard, en dehors de la cité universitaire, à l'École des arts visuels en basse ville de Québec ; comme si la parole de l'artiste était confinée dans ses quartiers. Et là encore, c'est Marc Lamontagne qui se montrait en mesure de répondre, l'artiste visiblement persuadée elle-même qu'elle était inapte à le faire. Il fut même question qu'une réflexion de l'artiste sur sa pratique puisse encombrer sa recherche.

On constate, à la lecture des écrits d'artistes romantiques, que le « désapprentissage » a pour visée un retour à cette origine dont l'apprentissage les avait éloignés. [...] Le chaos est donc cet espace dans lequel tant la nature que l'œuvre d'art trouvent leur origine. Lieu singulier, car mouvant, *perpetuum mobile*, entre le rien et l'inachevé. Défini de la sorte, il est non seulement l'origine, mais ce avec quoi le romantisme aspire à se confondre. Cet entre-deux, en effet, c'est la situation de la naïveté toujours déjà perdue et de l'art absolu jamais encore advenu²⁴.

À l'origine de l'art et de la philosophie serait le chaos. Néanmoins, ce n'est ni leur origine ni leur fin commune d'amour mais leur lien, leur « entre », qui nous intéresse ici. Et en réponse à l'interrogation sur la teneur de leur relation, c'est l'interdépendance et non l'asservissement qui était évoquée par le philosophe et l'artiste. Pourtant, devant la conviction de l'un et la parole démunie de l'autre, le dialogue annoncé entre philosophie et art ne semblait pas tenir sa promesse. Qu'est-ce que la pratique artistique ? Sans doute pas un geste disculpé de mots et d'idées, un faire dont la sensualité reste satisfaite en attendant l'interprétation d'un tiers. Les études de 2^{ième} et 3^{ième} cycles en recherche-crédation, nouvellement constituées au Québec, ne permettent-elles pas justement aux artistes d'investiguer leur pratique et de pouvoir en débattre ? Débattre d'une *praxis* ; certainement pas pour la blesser, possiblement pour la défendre, définitivement pour l'*entretenir*, ne serait-ce que dans l'*indécidabilité*²⁵. En répétant que l'image est idée sans soulever que l'image est mouvement, sans inférer son rapport au temps, son avant et son après, Lamontagne s'est-il démenti ? Créer un « événement » pour convoquer le dire, ce n'est pas nécessairement ouvrir la conversation, ce peut être fixer une expression.

Car en Occident, l'art a longtemps été dévalorisé comme subsistant, Être ou Idée, qui dévalorise le temps comme pur devenir. Et ce, même si l'interprétation privilégie un temps de développement et de progrès, un temps de l'Idée devenant consciente d'elle-même, à travers les formes de l'art, comme chez Hegel où, à travers les phases symboliques, classique et romantique, l'art « réalise » l'Idée, qui devient consciente d'elle-même²⁶.

Nous souhaitons acquiescer à la bonne volonté de Lamontagne, or le spectre de *L'assujettissement philosophique de l'art* d'Arthur Danto nous hantait sans cesse, faisant glisser ses chaînes et ses cadavres d'histoires sur les chemins de notre suspicion. Pourtant disciple de Gadamer, Marc Lamontagne ne pose pas les mêmes paradigmes que l'hégélien américain qui se repaît de la *mort de l'art* tout en profitant de la mise aux enchères du *pop art* qu'il promeut. Plus que la réification du conceptuel, c'est l'interprétation sous différentes occurrences que Lamontagne incite. Tandis que Marie-Lou pratiquait ses *chirurgies picturales*, il orchestrait une kaléidoscopie de son œuvre. Marie-Lou prenait alors le même rôle que le modèle sous sa peinture, non pas soumise mais disponible à l'expérience. La création d'un « événement » combinant simultanément art en acte et propositions philosophiques, et ce, aux risques des contradictions, se montre au final un exercice empreint de courage qu'il nous faut féliciter. En deçà de la spéculation, il s'agissait pour « la philosophie » autant que pour « l'art » de s'éprouver concrètement ; de se dépasser en s'amalgamant, de se déborder mutuellement, sur une scène comme atelier.

L'œuvre d'art ou le poème disent leur propre événementialité externe, mais, la gommant, elles créent l'événementialité de leur dire, et c'est à cette événementialité-là que le spectateur ou le lecteur réagissent, remontant éventuellement à l'événementialité externe, historique²⁷.

(3) *Passé de l'événement : résipiscences et supputations*

Voici que nous achevons notre reportage. Lors de l'appel de textes pour la revue *Phares*, nous étions invités à réagir « à la performance artistique elle-même ou aux interventions philosophiques²⁸ ». Avons-nous fait la part des choses ? L'appel de texte précisait l'importance de la teneur philosophique des propositions. Aurions-nous pû suivre la consigne et renoncer à la littérature ? Aurions-nous pu sortir l'artillerie lourde et consacrer nos pages entières à l'explication de *La Souveraineté de l'art*²⁹, cet ouvrage laborieux de Christoph Menke ? L'esthéticien allemand tente d'y réconcilier la dialectique négative d'Adorno avec l'herméneutique de Gadamer en passant par le déconstructivisme derridien. Notre article n'est-il qu'un pâle reflet de cette savante entreprise ? Aurions-nous dû plutôt offrir un condensé du déjà très condensé *Malaise dans l'esthétique*³⁰ de Jacques Rancière, où l'auteur explique « comment les appels à libérer l'art de l'esthétique conduisent aujourd'hui à le noyer, avec la politique, dans l'indistinction éthique ». N'aurions-nous pas trouvé là les motifs de l'événement *Du langage jusqu'à la chair* ?

Aurions-nous dû nous soumettre « une fois pour toute » à la souveraineté de la philosophie ou postuler « à jamais » l'autonomie de l'art ? Aurions-nous pu intervertir les méthodes pour accommoder une heuristique philosophique à une herméneutique de l'art ? Inventer une conciliation entre la catharsis aristotélicienne et le désir critique de Brecht ? Proposer, en réponse à la *Bad Painting*, une *Bad philosophie* ? Voici des suppositions toutes aussi excessives et disparates que les couleurs exacerbées du personnage peinturluré. Il faut nous faire à l'idée et composer avec l'image jusqu'à maintenant dessinée. Il nous faut avouer ici le dénuement de notre propre parole. Nous aurions souhaité élaborer une longue méditation en l'honneur de Bergson qui écrit « l'art est une métaphysique figurée et la métaphysique une réflexion sur l'art³¹ » : nous nous contenterons de citer, une dernière fois, un passage de *Dire l'événement est-ce possible* ?

Une interprétation fait ce qu'elle dit, alors qu'elle prétend simplement énoncer, montrer et apprendre ; en fait elle produit, elle est déjà d'une certaine manière performative. De façon naturellement non dite, non avouée, non déclarée, l'on fait passer un dire de l'événement. La vigilance politique que cela appelle de notre part consiste évidemment à organiser une connaissance critique de tous les appareils qui prétendent *dire* l'événement là où on *fait* l'événement, où on l'interprète et où on le produit³².

¹Gad SOUSSANA, *Post-scriptum, Dire l'événement, dire la fin de l'événement*, Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, 2001, p. 30.

²Gad SOUSSANA, *Post-scriptum, Dire l'événement, dire la fin de l'événement*, Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, 2001, p. 30.

³Alexis NOUSS. 2001. *Parole sans voix*, dans Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, p. 50.

⁴Bertolt BRECHT, *Écrit sur le théâtre*, Paris : Gallimard, 2000.

⁵Étienne SOURRIAU. 2004. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, p. 595.

⁶Alexis NOUSS. 2001. *Parole sans voix*, dans Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, p. 76.

⁷Voir site Internet www.erickdorion.com.

⁸Jacques DERRIDA. 2001. *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement*, dans Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, p. 90.

⁹Adaptation cinématographique (1991) de D. Cronenberg du roman *Naked Lunch* (1959) de William S. Burroughs.

¹⁰Samuel BECKETT cité dans Michel RIBON. 1995. *Archipel de la laideur*. Paris : Éditions Kimé. p. 303.

¹¹Samuel BECKETT cité dans Michel RIBON. 1995. *Archipel de la laideur*. Paris : Éditions Kimé. p. 303.

¹²Michel RIBON. 1995. *Archipel de la laideur*. Paris : Éditions Kimé. p. 291.

¹³Michel RIBON. 1995. *Archipel de la laideur*. Paris : Éditions Kimé. p. 144.

¹⁴Friedrich W. NIETZSCHE. 1997. *Le gai savoir*, aphorisme 77. Paris : GF Flammarion. p. 124.

¹⁵Jean-Pierre BÉDOUIN. 1961. *Les Masques*. Paris : Presse Universitaire de France ; Geneviève ALLARD et Pierre LE FORT. 1984. *Le masque*. Paris : Presse Universitaire de France.

-
- ¹⁶ Max HORKHEIMER et Theodor W. ADORNO. 1974. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Paris : Gallimard. p. 80.
- ¹⁷ Friedrich W. NIETZSCHE. 1997. *Le gai savoir*, aphorisme 54. Paris : GF Flammarion. p. 107.
- ¹⁸ Voir site Internet www.renosalvail.com/Site/LŒuvre.html
- ¹⁹ Jacques DERRIDA. 1978. *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion p. 71.
- ²⁰ Roland BARTHES. 1977. *Fragments du discours amoureux*. Paris : Seuil.
- ²¹ Michel RIBON. 1995. *Archipel de la laideur*. Paris : Éditions Kimé.
- ²² Anne CAUQUELIN. 1996. *Petit traité de l'art contemporain*. Paris : Seuil, 178 p.
- ²³ Il s'agirait du principe selon lequel l'efficacité de l'art contemporain dépendrait de sa capacité à décevoir.
- ²⁴ Christine BUCI-GLUCKSMANN. 2003. *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée, p. 111-112.
- ²⁵ «La signification d'un énoncé est «indécidable» quand il est impossible d'en déterminer exactement le sens, non pas que celui-ci fasse défaut, mais parce que plusieurs lectures en sont également possibles». Charles RAMOND. 2001. *Le Vocabulaire de Derrida*. Paris : Ellipses, p. 43. Le terme est aussi utilisé par Jacques Rancière dans *Malaise de l'esthétique*.
- ²⁶ Christine BUCI-GLUCKSMANN. 2003. *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilé, p. 13.
- ²⁷ Alexis NOUSS. 2001. *Parole sans voix*, dans Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, p. 77.
- ²⁸ Revue Phares, appel de texte, mars 2011.
- ²⁹ Christoph MENKE. 1993. *La souveraineté de l'art*. Paris : Armand Colin. 312 p.
- ³⁰ Jacques RANCIÈRE. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- ³¹ Henri BERGSON cité dans Michel RIBON. 1995. *Archipel de la laideur*. Paris : Éditions Kimé.
- ³² Jacques DERRIDA. 2001. *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement*, dans Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, p. 90.