

De l'opacité contre les dérives de l'empathie Opacity Against the Abuses of Empathy

Mirna Boyadjian

Number 95, Winter 2019

Empathie
Empathy

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89931ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boyadjian, M. (2019). De l'opacité contre les dérives de l'empathie / Opacity Against the Abuses of Empathy. *esse arts + opinions*, (95), 16–23.

Clare Patey

↓ *Empathy Museum's A Mile
in My Shoes*, Vauxhall, Londres, 2016.

Photo : Kate Raworth

Mirna Boyadjian



De l'opacité contre les dérives

Je dois, pour voir, être libérée
de moi-même... L'autre –
l'existence inconnue, anonyme.

– Clarice Lispector

de l'empathie

Dans les premières pages des *Argonautes du Pacifique occidental* (1922), Bronisław Malinowski, qui séjourna à de nombreuses reprises parmi les Trobriandais de la Nouvelle-Guinée, célébrait la puissance de l'ethnographie en ces termes : « Qu'est-ce donc que cet art magique de l'ethnographe, grâce auquel il parvient à percer à jour la véritable mentalité indigène, à broser un tableau authentique de l'existence tribale¹ ? » Cet art magique capable de pénétrer les couches profondes de l'existence indigène, ce superpouvoir supposé de l'ethnographe – ici, Malinowski lui-même – rappelle à bien des égards celui de l'*empath*, figure courante de la science-fiction contemporaine, cet être « empathique » doué d'hypersensibilité qui se glisse télépathiquement dans l'intimité d'autrui pour en révéler les plus infimes vérités². Cette acception élémentaire et largement répandue de l'empathie comme fantasme de l'accès direct aux états d'âme d'autrui persiste, non sans le risque de reconduire certaines dérives, dont celles d'une projection totalisante et d'une illusion de transparence.

En 2013, à Athènes, le philosophe Roman Krznaric présentait une conférence TED, *How to Start an Empathy Revolution*, inspirée d'un ouvrage publié quelques mois plus tôt³. Selon lui, l'empathie constituerait un antidote à l'hyper-individualisme des sociétés capitalistes néolibérales et aux conflits qui embrasent notre monde. Porté par la conviction d'une possible révolution sociopolitique par l'empathie, Krznaric a notamment fondé, en 2015, l'Empathy Museum⁴, organisation sans lieu fixe qui se consacre à la mise en œuvre de projets artistiques participatifs visant à accroître notre compréhension d'autrui. Par exemple, le projet *A Mile in my Shoes* de Clare Patey, artiste et directrice du musée, consiste en une boutique de chaussures où le public est invité à enfiler la paire de son choix le temps d'une promenade durant laquelle il écouterait le récit de la personne qui en a fait le don. S'il est évident que le musée de l'empathie exprime le noble désir d'une humanité partagée, je peine à croire que des projets tels que celui-ci

engagent une révolution qui renverserait en profondeur nos manières d'être ensemble. Le problème n'est pas qu'on puisse s'émouvoir ou non à l'écoute des récits ; il réside plutôt dans la prescription de l'empathie comme remède universel (et universalisant).

Dans son œuvre, Patey littéralise, on l'aura deviné, la fameuse expression anglaise *to put yourself in someone else's shoes*. Elle suggère ainsi que l'empathie est un art, une faculté de se mettre à la place d'une autre personne afin de comprendre ses idées, de ressentir ses émotions, d'éprouver ses expériences, etc. Or, cette conception humaniste présuppose la transparence de l'autre (et du sujet à lui-même), tout en perpétuant l'illusion qu'il est possible de le *comprendre* dans un élan fusionnel. Édouard Glissant rappelait avec éloquence qu'il y a, dans le verbe comprendre, « le mouvement des mains qui prennent l'entour et le ramènent à soi.

1 — Giulia Fabbiano, « Déconstruire l'empathie : Réflexions sur l'art magique de l'ethnographe », *Journal des anthropologues*, 2008, p. 114-115, <<http://journals.openedition.org/jda/321>>.

2 — Le protagoniste de *Code 46* (2003), de Michael Winterbottom, en constitue un exemple. Par-delà la science-fiction, certaines personnes se déclarent « empath » et demandent d'importantes sommes pour une consultation. C'est une pratique proche de celle du médium. Voir à ce sujet Richard Godwin, « "It's a Superpower": Meet the Empaths Paid to Read Your Mind », *The Guardian*, 24 juin 2017, <www.theguardian.com/science/2017/jun/24/superpower-empaths-paid-read-mind-empathy>.

3 — On peut visionner la conférence sur YouTube : TEDx Talks, *How to Start an Empathy Revolution: Roman Krznaric at TEDx Athens 2013*, 28 janvier 2014, <www.youtube.com/watch?v=RT5X6NJR88>. *Empathy: A Handbook for Revolution* est le titre de l'ouvrage.

4 — Site Internet du musée : <www.empathy-museum.com>.

C'est dans cet esprit qu'il insistait sur le *droit à l'opacité* : droit de chacun de garder son « ombre », *opacitas*, c'est-à-dire des zones de non-connaissance irréductibles à toute tentative de catégorisation.

Geste d'enfermement sinon d'appropriation »⁵, qui, au lieu d'ouvrir à la relation, en réduit à l'extrême les potentialités et promeut une sensibilité faite de clichés, menant à un « lien social » dépourvu de poésie. C'est dans cet esprit qu'il insistait sur le *droit à l'opacité* : droit de chacun de garder son « ombre », *opacitas*, c'est-à-dire des zones de non-connaissance irréductibles à toute tentative de catégorisation. Dès lors, s'il ne s'agit pas de *comprendre* autrui, comment concevoir l'empathie par-delà les limites de la conscience et de la subjectivité, à la confluence de nos opacités existentielles respectives ? Peut-être au moyen d'une poétique de la relation qu'on retrouve à l'œuvre dans de nombreuses pratiques artistiques. Se détournant de la quête transparentiste qui caractérise notre époque, en quoi ces pratiques engagent-elles une relation au monde plus complexe et nuancée, qui se noue et se dénoue au rythme de nos énergies vitales ?

RÉSONANCE DU CORPS-MOUVEMENT

Depuis plusieurs années, l'artiste et chercheuse brésilienne Mariana Marcassa développe une pratique thérapeutique performative qui s'ancre dans le rapport entre la voix et la mémoire traumatique du corps. L'artiste a mené une enquête de longue durée sur le *banzo*, état d'âme dépressif qui affligeait les esclaves africains amenés au Brésil et qui affecte encore aujourd'hui leur descendance. Sa recherche l'a conduite sur les terres de la région du *sertão mineiro* dans le nord du Brésil, afin d'y explorer les différentes manifestations sonores (cris, pleurs, chants, etc.) de cette douleur, laquelle impose au corps une forme d'impuissance, « *an absolute non-life-power*⁶ ». L'anesthésie organique qui en découle entrave les potentialités régénératrices du vivant aux prises avec les forces dévorantes du *banzo*, poussant à l'apathie, à la dépression, voire au suicide. Il s'agit d'un mal charnel directement lié aux effets de la logique coloniale esclavagiste, qui, selon l'artiste, se distingue de la mélancolie telle qu'elle se définit en Occident. En quoi ce vécu nous est-il accessible ? Comment résister à la tentation de s'y identifier, de le « comprendre » ? Ce qui se donne à sentir, ce qu'on peut véritablement en capter, ce sont les forces que portent et emportent les cris, les pleurs, les chants, etc. Le *banzo* est ici envisagé comme une affection sonore, non assignable à un individu en particulier, soit une force sensible extrapersonnelle qui capture l'âme des choses comme des êtres depuis cinq siècles, et plus intensément dans certains territoires du Brésil. Ainsi, l'approche de Marcassa s'écarte des thérapeutiques instituées par la psychologie classique, qui sous-tendent des actes cliniques souvent basés sur une segmentation du corps, de l'esprit et du milieu. L'artiste a depuis élaboré plusieurs performances solo et collectives rattachées à cette recherche, effectuée dans le cadre de sa thèse en psychologie clinique à l'Université pontificale catholique de São Paulo sous la direction de Suely Rolnik. Ce travail l'a aussi amenée à élargir son champ d'expérimentation à

d'autres souffrances tout en en approfondissant l'aspect relationnel à travers l'écoute, condition à l'ouverture d'un espace de résonance, lequel renvoie à notre capacité d'affecter et d'être affecté.

À l'occasion de l'exposition *Études conviviales* organisée à SBC galerie d'art contemporain, Mariana Marcassa proposait le projet *Témoigner d'un autre esprit*, qui prenait la forme de séances individuelles de 30 à 40 minutes, sur rendez-vous. Elle avait investi un coin de la galerie pour mettre en place son dispositif : un tapis au sol, recouvert d'un drap blanc et accompagné d'un tissu voilé tombant du plafond pour intimiser l'espace, s'entourait de multiples objets comme de grands sacs remplis d'eau, des bougies et des instruments de musique (*berrante*, tambour d'océan, xylophone, bol chantant, maracas, etc.). Au début de la séance à laquelle j'ai participé, l'artiste m'expliqua qu'il s'agissait d'activer ensemble un processus d'exploration sensible, médiatisé par des objets sonores, en vue de libérer des mémoires corporelles obstruées. Chaque séance se module de manière singulière en fonction de l'énergie du milieu – entre elle, les objets et la personne –, le déroulement ne répondant à aucun protocole qui viendrait prédéterminer la rencontre : on entre dans l'imprévisible, sans savoir comment on en sortira.

Inspirée de la démarche de Lygia Clark et de ses expérimentations radicales menées à partir des années 1970 avec la *Structuration du Self*, sa pratique mise sur une communication non verbale qui laisse place à l'émergence d'affects, ces forces intensives qui traversent les êtres. Nous sommes donc bien là, ensemble, sur un plan sensible qui toujours nous déborde et nous entreprend⁷ – résonance des corps, magie... Dans ces conditions, on s'éloigne de la logique identitaire (et d'identification) pour considérer des processus de *singularisation* qui ouvrent à la relation au sens où l'entendait Glissant, à savoir *un rapport mutuel qui se compose dans et de l'imprévisible*, par opposition au déterminisme. Ce qui importe alors, c'est la formation (*Gestaltung*) active de la relation par la coexistence des opacités, qui trament « des tissus dont la véritable compréhension porterait sur la texture de cette trame et non pas sur la nature des composantes⁸ ».

CORPS À CORPS

C'est dans cette optique relationnelle au sens plein du terme que l'ethnologue Jeanne Favret-Saada envisageait son expérience de terrain sur la sorcellerie, dans la région bocagère du

5 — Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 206.

6 — Propos de l'artiste : <<https://cargocollective.com/marianamarcassa/banzo-sounds>>.

7 — Il importe de préciser que la pratique de Marcassa déborde le circuit institutionnel de l'art. Celle-ci conçoit son travail dans la durée en offrant des séances dans son studio.

8 — Édouard Glissant, op. cit. p. 204.

Clare Patey

↓ *Empathy Museum's A Mile in My Shoes*, KIKK Festival, Namur, 2017.

Photo : Simon Fusillier



L'EFFET PHYSIQUE DE LA COLONIE

PEAU NOIRE, MASQUES BLANCS

RÉFLEXES DE VIE

SYMPTÔME COLONIAL ET POLITIQUE

Louisa Babari & Célio Paillard

← *Corps à corps*, captures vidéos |
video stills, 2015.Photos : permission des artistes |
courtesy of the artists

nord-ouest de la France entre 1969 et 1972. À rebours de l'observation participante et de l'empathie, elle revendiquait dès la fin des années 1980 une prise en compte des « affects dépourvus de représentations » pour constituer l'ethnographie. Pour qu'enfin l'anthropologie empiriste en finisse avec le présupposé d'une transparence du sujet humain envers lui-même (et autrui), l'intensité affective qui accompagne les situations de communication involontaire, sans intentionnalité, devait gagner, selon elle, un statut épistémologique. Il n'est pas question de prendre la place d'autrui, mais de prendre place ou de se voir assigner une place au sein d'une communauté, où l'on pourra expérimenter les forces qui la traversent et leurs effets. « De participer et d'être affecté, suggérerait-elle, cela n'a rien à voir avec une opération de connaissance par empathie, quel que soit le sens dans lequel on entend ce terme⁹. » Il s'agit plutôt d'une affection réciproque, d'un échange enveloppé de mystère, dans la mesure où jamais on ne pourra percevoir les images qui, pour l'autre et pour lui seul, sont associées aux forces en jeu.

L'affect non représenté que réclamait Favret-Saada, cette charge énergétique qui circule et nous saisit, ouvre à la vie sensible et à sa puissance de liaison. Avec la performance vidéo *Corps à corps*¹⁰ (2015) créée par Louisa Babari et Célio Paillard se dégage un espace de résonance et de transmission des affects de la révolte

coloniale. Paillard y interprète *Fanon, le corps à corps colonial*, texte de la philosophe Seloua Luste Boulbina qui aborde la pratique psychiatrique de Frantz Fanon alors qu'il était médecin en chef à l'hôpital de Bilda, en Algérie. C'est à cette époque que Fanon constate à quel point la guerre puis la domination coloniale traversent le corps des personnes colonisées. Paillard donne corps aux mots de Boulbina et en prolonge l'impulsion affective. Sa voix s'accompagne de mots qui surgissent sur un écran noir, tantôt en synchronie, tantôt en discordance. Le son, renforcé par un visuel sobre et précis, induit un effet immersif qui agit sur le plan infra-individuel et qu'on exploite souvent pour éveiller une force de résistance collective. Les artistes ont élaboré cette procédure pour faire écho au rapport entre la voix et le corps chez Fanon. Car nous savons qu'il n'écrivait pas ses textes, mais les dictait, entre autres à sa compagne, Josie Fanon. Cette pratique est celle d'une écriture du corps en mouvement lancé dans une improvisation. Il voulait que ses mots portent son expérience vécue en ce qu'elle recèle d'insaisissable. *Corps à corps* transmet le souffle de la révolte qui vit et survit au niveau moléculaire dans les corps engagés dans un processus de décolonisation.

La relation est un mouvement ; elle est ce qui relie et relaie. Les pratiques de Marcassa et de Babari et Paillard déploient une poétique de la relation vécue souterrainement et, ce faisant,

elles en complexifient les composantes. En ce sens, elles concernent moins l'empathie que la sympathie des choses¹¹ – l'*Einführung* – en tant que forme d'expérience esthétique relevant d'une communion affective, d'un « sentir-avec ». Une communion dont le principe n'est pas l'identification, comme on aurait tendance à le croire, mais l'intuition. C'est par elle qu'on se « transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable », écrivait Henri Bergson¹². C'est de la vie comme mise à l'aventure des corps suivant une logique de la rencontre plutôt que de la reconnaissance. ●

9 — Jeanne Favret-Saada, « Être affecté », dans *Désorceler*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2009, p. 155.

10 — Il existe une version anglaise intitulée *Close-Combat* (2016) et interprétée par Inka Ernst, membre du collectif féministe TEN.

11 — Lars Spuybroek, *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design*, Rotterdam, V2_Publishing, 2011, p. 159-177.

12 — Cité dans David Lapoujade, *Puissances du temps : Versions de Bergson*, Paris, Les éditions de Minuit, 2010, p. 53. Référence originale : Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1934, p. 181.

Opacity Against the Abuses of Empathy

Mirna Boyadjian

I need to be exempt
from myself in order to see...
the other—the unknown
and anonymous
—Clarice Lispector

In the introductory pages of *Argonauts of the Western Pacific* (1922), Bronisław Malinowski, who sojourned with the Trobrianders of New Guinea on numerous occasions, celebrated the power of ethnography in these terms: “What is then this ethnographer’s magic, by which he is able to evoke the real spirit of the natives, the true picture of tribal life?”¹ This magical art capable of penetrating the deepest layers of Indigenous existence, this supposed superpower of the ethnographer—in this case, Malinowski himself—recalls, in many respects, the figure of the *empath*, popular in contemporary science fiction; this “empathic” being, gifted with hypersensitivity, slips telepathically into people’s private spheres to reveal the most intimate of truths.² This fundamental and widespread acceptance of empathy as the fantasy of having direct access to other people’s states of mind persists, not without the risk of potential abuses, including those of outright projection and the illusion of transparency.

In Athens in 2013, philosopher Roman Krznaric presented the TED talk “How to Start an Empathy Revolution,” based on his book published a few months earlier.³ In Krznaric’s view, empathy constitutes a possible antidote both to the hyper-individualism of neoliberal capitalist societies and to world conflicts. Based on the conviction that socio-political revolution is possible through empathy, in 2015, Krznaric founded the Empathy Museum,⁴ an organization without fixed location dedicated to participatory arts projects aimed at expanding our understanding of others. For example, the project *A Mile in My Shoes* by artist and director of the museum Clare Patey consists of a shoe shop, housed in a giant shoebox, from which the public is invited to walk a mile in a pair of shoes of their choice while listening to the story of the shoes’ original owner. Although the Empathy Museum

clearly expresses the noble desire for a shared humanity, I find it hard to believe that such projects can spark a revolution that would cause a sea change in how we live together. The problem lies not in whether one may, or may not, be moved by listening to such stories, but in the prescription of empathy as a universal (and universalizing) remedy.

Through this work, as the title suggests, Patey literally invites the public to *put [themselves] in someone else’s shoes*, suggesting that empathy is an art, the capacity to put oneself in the place of others in order to understand their ideas, feel their emotions, and understand their experiences. Yet, this humanist conception presupposes the transparency of the other (and the self), while perpetuating the illusion that *grasping* one another in a gesture of integrity is possible. As Édouard Glissant eloquently observed, the verb to *grasp* implies “the movement of hands that grab their surroundings and bring them back to themselves. A gesture of enclosure if not appropriation,”⁵ which, rather than opening up the possibility for relationship, severely reduces potentialities and promotes a clichéd sensibility, resulting in a “social bond” devoid of poetry. It was in that vein that Glissant insisted on the *right to opacity*: the right of individuals to remain “opaque,” to preserve zones of unknowing irreducible to any attempts at categorization. Accordingly, if it is not a question of *grasping* others, how are we to conceive of empathy beyond the limits of consciousness and subjectivity, at the confluence of our respective existential opacities? Perhaps by means of a poetics of relation, evident in numerous artistic practices. Deviating from the transparentist quest characteristic of our times, how can these practices engage a more nuanced and complex relationship with the world, one that folds and unfolds to the rhythm of our vital energies?

RESONANCE OF BODY-MOVEMENT

For several years, Brazilian artist and researcher Mariana Marcassa has been developing a therapeutic performative practice anchored in the relationship between the voice and the body’s memory of trauma. Marcassa has conducted extensive research on *banzo*, a depressive state that afflicted African slaves brought to Brazil—and that still affects their descendants today. Her research led her to the *Sertão Mineiro* region of northwest Brazil, where she explored the various sonorities (yells, cries, chants, and other vocal expressions) of this pain, which inflicts the body with a sense of powerlessness, “an absolute non-life-power.”⁶ The organic anaesthesia that ensues hinders any regenerative potential in those struggling with the rampant effects of *banzo*, causing apathy, depression, and even suicide. It is a carnal affliction directly associated with the endemic effects of colonial slavery, which, according to Marcassa, is distinct from the notion of melancholy as defined in the West. How can we access this experience? How can we resist the

temptation to identify with it, to “grasp” it? What we can feel, what we can truly capture, are the forces that prevail in the shouts, cries, and chants. Here, *banzo* is envisaged as a sound affliction, unascrivable to a specific individual, an extraneous sensory force that has captured the spirit of beings and things for five centuries, and more acutely in some regions of Brazil than others. In this sense, Marcassa’s approach diverges from the therapies of classical psychology, rooted as they are in clinical practices often based on a segmentation of body, mind, and environment. Related to this research, Marcassa has elaborated several solo and collective performances, as part of her thesis in clinical psychology at the Pontifical Catholic University of São Paulo, under the direction of Suely Rolnik. This work has also inspired her to broaden the scope of her research into other areas of human suffering, deepening her exploration of the relational, using the act of listening as a means for creating a space of resonance that reflects our capacity to affect and be affected.

In the exhibition *Seances for Living* organized by Montreal’s SBC Gallery of Contemporary Art, Marcassa presented *Voicing Another Spirit*, which took the form of thirty- to forty-minute individual seances, arranged by prior appointment. She took over a corner of the gallery: she put a carpet on the floor, curtained the area off with a white sheet for intimacy, and surrounded herself with numerous objects, such as large bags filled with water, candles, and musical instruments (including a blowing horn, singing bowl, xylophone, ocean drum, and maracas). At the beginning of the session in which I

1 — Bronisław Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea* (London: Routledge, 1978), 5.

2 — The protagonist in the film *Code 46* (2003), by Michael Winterbottom, offers a good example. Beyond science fiction, some individuals identify as “empaths,” demanding significant sums for their consultation services, similar to those of a medium. For more on this subject, see Richard Godwin, “It’s a Superpower: Meet the Empaths Paid to Read Your Mind,” *The Guardian*, June 24, 2017, www.theguardian.com/science/2017/jun/24/superpower-empaths-paid-read-mind-empathy.

3 — See Roman Krznaric, “How to Start an Empathy Revolution,” filmed January 2013 in Athens, Greece, TEDx video, 17:14, www.youtube.com/watch?v=RT5X6NJR88; Roman Krznaric, *Empathy: A Handbook for Revolution* (London: Rider Books, 2015).

4 — Visit the museum’s website at www.empathymuseum.com.

5 — Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), 191–92.

6 — For more on the artist, visit <https://cargocollective.com/marianamarcassa/banzo-sounds>.

CORPOREAL ENVELOPE

LIFE REFLEXES

THE COLONY'S PHYSICAL EFFECTS

THE LITERAL BODY

Louisa Babari & Célio Paillard

← *Close-Combat*, captures vidéos |
video stills, 2016.Photos : permission des artistes |
courtesy of the artists

participated, the artist explained that together we would activate a process of sensory exploration, mediated by sound objects, with a view to liberating obstructed bodily memories. Each seance unfolds in a unique manner depending on the energy in the environment—between her, the objects, and the person involved; as no precise protocol predetermines the progression of the encounter, one enters a realm of uncertainty, without knowing how one will emerge.

Inspired by Lygia Clark and her radical experiments beginning in the 1970s with *Structuring the Self*, Marcassa's practice focuses on non-verbal communication that allows for the emergence of affects, those intense forces traversing all beings. We are indeed here, together, on a sensory plane that always overwhelms and challenges us⁷—resonance of bodies, magic.... In these conditions, one moves away from the logic of identity (and identification) to contemplate the processes of *singularization* that engender relation, in the sense that Glissant understood it: as *a mutual rapport composed in and of uncertainty*, as opposed to determinism. What is important, then, is the active shaping (*Gestaltung*) of relation through the coexistence of opacities that weave fabrics: "To understand these truly one must focus on the texture of the weave and not on the nature of its components."⁸

CORPS À CORPS

It is from this perspective on the relational, in the fullest sense of the term, that ethnologist Jeanne Favret-Saada envisaged her fieldwork on witchcraft in rural northwest France between 1969 and 1972. By the end of the 1980s, counter-ing participatory observation and empathy, she was demanding that "affective states devoid of representation" be taken into account in the field of ethnography. So that empiricist anthropology could finally break with the assumption of the essential transparency of human subjects to themselves (and others), the affective intensity

accompanying situations of involuntary and non-intentional communication should, in Favret-Saada's view, be granted epistemological status. It is not a matter of putting oneself in the place of others, but of placing oneself, or being assigned a place, at the heart of a community, where one can experience the forces and their effects at play. "'Participating' and being affected are categorically not techniques for the acquisition of knowledge via empathy, however one defines it."⁹ Rather, it is a reciprocal affection, an exchange cloaked in mystery, in the sense that one can never truly perceive the images that, for the other and only the other, are associated with the forces at play.

The non-represented affect that Favret-Saada advocated, the energetic charge which circulates and encompasses us, opens up the possibility for sensitivity and its powers of connection. The video performance *Corps à corps*¹⁰ (2015), created by Louisa Babari and Célio Paillard, creates a space of resonance, transmitting the affects of colonial revolt. In the video, Paillard interprets *Fanon, le corps à corps colonial*, a text by philosopher Seloua Luste Boulbina that addresses the psychiatric practice of Frantz Fanon while he was administering a hospital in Bida, Algeria. It was at that time that Fanon observed the degree to which the war and colonial domination traversed the bodies of colonialized peoples. Paillard embodies Boulbina's words and amplifies their emotional thrust. His voice is accompanied by words that appear, both in and out of sync, on a black screen. The sound, reinforced by precise and sober visuals, elicits an immersive effect on an infra-individual level, an approach often used to arouse a collective resistive force. The artists developed this process to emphasize the relationship between the voice and the body in Fanon's work, considering that he didn't actually *write* his texts but dictated them to his companion, Josie Fanon, among others. This practice embodies an improvised writing of the body in movement. Fanon wanted his words to carry

his lived experience and what it reveals of the intangible. *Corps à corps* conveys the breath of revolt that resides and survives, on a molecular level, in bodies engaged in a process of decolonialization.

Relation is a movement; it both relates and relays. The practices of Marcassa, and Babari and Paillard exercise a poetics of relation that acts beneath the surface, thus complicating the components. In this sense, they are concerned less with empathy than with the sympathy of things¹¹—*Einfühlung*—as an aesthetic experience arising from emotional communion, from "sympathy": a communion based not on identification, as one might think, but on intuition. It is by this sympathy that one is "transported into the interior of an object in order to coincide with what there is unique and consequently inexpressible in it," as Henri Bergson wrote.¹² It is life as an adventure of bodies, following the principle of encounter rather than recognition.

Translated from the French by Louise Ashcroft

7 — It's important to note that Marcassa's practice is not restricted to the institutional art circuit. She offers seances in her studio to facilitate the ongoing nature of her research.

8 — Glissant, *Poetics of Relation*, 190.

9 — Jeanne Favret-Saada, "Being affected," trans. Mylene Hengen and Matthew Carey, *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2, no. 1 (2012): 441.

10 — An English version exists, titled *Close-Combat* (2016) and interpreted by Inka Ernst, member of the feminist collective TEN.

11 — Lars Spuybroek, *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design* (Rotterdam: V2_Publishing, 2011), 159–77.

12 — Henri Bergson, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, trans. Mabelle L. Andison (New York: Dover Publications, 2007), 173.



Mariana Marcassa

† *Voicing Another Spirit*, performance,
SBC Galerie d'art contemporain,
Montréal, 2018.

Photos : Clara Lacasse