Document generated on 08/06/2025 4:58 a.m.

Inter
Art actuel

Apologie de la discrétion : partager sa fin et ne pas faire

Stvn Girard

Number 138, Fall 2021

Renoncements et anonymat

URI: https://id.erudit.org/iderudit/96986ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Girard, S. (2021). Apologie de la discrétion : partager sa fin et ne pas faire. *Inter*, (138), 76–83.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

APOLOGIE DE LA DISCRÉTION : PARTAGER SA FIN ET NE PAS FAIRE

STVN GIRARD

Il est souvent plus utile de quitter les grands que de s'en plaindre[1].

La Bruyère

Le 11 juin 2020, nous pouvions lire un commentaire sur Facebook de Jamie McMurry, témoignant de son désaveu du monde de l'art performance. Le tout était formulé comme suit :

> *Friends. I have engaged in some very thoughtful conversation with many of you over the years about this subject and finally today is the time to take action. It is with sadness and pain that I announce my departure from the world of art. I will no longer accept invitations to perform or exhibit work and I will no longer pursue private or public funding from any source for use in the creation or execution of my own artwork. The art world is a disaster disguised as culture and the function of art has been mutated into an encyclical, self-referential steaming pile of puss and wealth, mostly at the hands of white male artists, curators, historians, theorists and administrators.*
>
> *I acknowledge that I have greatly benefited from my gender and the color of my skin in all that has been given to me as a human and as an artist. My hope is that what I chose to do with this privilege has benefited those who have seen it.*
>
> *Many artists tend to believe that their compulsion to make art needs to be translated into a life-long career. Our job and income driven society re-enforces this instinct. I have come to believe that ones art practice has a tangible beginning, middle and end like all things in life and when an artist sees an end point to the facilitation of their ideas, then they have an obligation to address that end rather than making the same repetitive works with the same repetitive concepts and ideas over and over and over again. What happens in the world around us can also facilitate what one might perceive as a premature end, as our collective perceptions of the world around us shift and evolve. My decision is based on a mixture of all these things but most importantly is an effort to step aside and make room for voices from women, from trans artists, from artists of color and everyone in between. I can no longer occupy opportunity and resources that should be given to other artists to help tip the balance of inequality and anti-diversity.*
>
> *I thank all of you for an incredible ride. I am grateful for all the love, friendship, opportunity and ideas that you have all shared with me. You know who you are.*

Je l'avais vu livrer une performance solo au Lieu, centre en art actuel, fin 2019, en plus d'avoir assisté à sa performance collective avec sa famille lors d'Art nomade 2019, sous la thématique de la progéniture. Les images de McMurry ont toujours été marquées par un aspect sacrificiel très poignant. À la lecture de son commentaire Facebook, sa part de sacrifice me semble complétée. Avec raison, l'art de disparaître d'un champ donné évoque, chez certains, la défaite, la négation de soi ou encore une crise quant à son affirmation propre. À l'inverse, j'ai toujours perçu ces pratiques comme un inéluctable courage, une ultime prise de risque. Je dois avouer que l'anonymat et le renoncement, l'*invisibilisation* et l'artiste sans œuvre, sont chez moi ce qu'était Arthur Cravan dans l'esprit d'André Breton : constitutif de l'imaginaire[2]. Cela dit, certains artistes se sont retirés *pour* l'art ou *par* l'art, tout en gardant intacte cette aporie : être intelligible dans un domaine sans y demeurer. Permettez-moi ici un détour pour observer certaines œuvres qui me paraissent importantes dans cette histoire de la disparition : *The Death of James Lee Byars* (1994) de James Lee Byars et *Dropout Piece* (1970) de Lee Lozano. Après coup, je vais introduire certaines notions de la discrétion développées par Pierre Zaoui. Enfin, je disserterai sur le retrait de McMurry, présenté ci-dessus, pour tenter de mettre en lumière les motivations et les possibles aspirations de cet acte ultime.

Fait important, ce texte ne portera pas sur la mésentente entourant l'acte de se retirer. En entrée de jeu, il m'est important d'affirmer mon parti pris : s'il nous est possible d'apparaître – puisque c'est le cas pour les artistes de ce texte –, il nous est aussi possible de disparaître. Pour disparaître faut-il encore avoir déjà apparu. Cette condition d'apparition est l'*omega* de la possible disparition d'un domaine donné. Glenn Gould n'aurait pas pu disparaître, tout autant que Réjean Ducharme[3], s'ils n'étaient pas apparus et reconnus comme acteurs de leur domaine respectif. De fait, les tenants de la surexposition de soi et d'une impossible retraite du monde de l'art ont peut-être plus à flirter avec les injonctions du néolibéralisme qu'autre chose[4]. Ces tentatives de ramener les morts à la vie ne m'intéressent guère et, conséquemment, ne seront pas discourues dans ce texte. Parlons plutôt ici de la puissance du *ne pas* typiquement bartlebien[5]. En revanche, à tous ceux, celles et celleux pour qui apparaître est une nécessité, ce texte n'est en aucun point une atteinte à votre volonté.

PARTAGER SA FIN

Avant toute chose, bien que la totalité du cadre de pratique présenté ici soit états-unienne, il faut redonner ses lettres de noblesse à la pratique de la disparition – ou encore aux réflexions orbitant autour d'elle – au Québec. De fait, au tournant des années quatre-vingt, une pratique fort intéressante a vu le jour au sein de l'art action, qui a su entacher tout l'art québécois jusqu'à nos jours : la manœuvre[6]. Cette naissance résultait notamment de divers commentaires de Pierre Restany, ayant critiqué la manière de faire de la performance au Québec[7]. L'ego de l'artiste performeur était attaqué de front. L'idée d'un art sans artiste a été glanée depuis, et de nombreux numéros d'*Inter* en ont fait l'étalage tant théorique que pratique[8]. Cette sélection est le fruit de mes recherches actuelles, et non pas une méconnaissance de l'importance de l'art québécois au sein de cette théorie pratique ; simple conjoncture subjective et temporelle.

L'une des œuvres que j'ai connue récemment, à travers catalogues et encyclopédies, est *The Death of James Lee Byars*. À l'époque, Byars était aux prises avec un cancer. Il a ainsi eu l'idée de construire une œuvre afin d'apprivoiser sa propre mort et de transporter la charge émotive et puissante de cet apprivoisement. Pour ce faire, il a produit un sarcophage. Une salle entièrement recouverte de papier d'or était le lieu où l'artiste reposait sur le sol. En plus des papiers recouvrant murs, plafond et parquet, l'artiste en était lui aussi recouvert. La difficile distinction entre lui et l'espace de son œuvre laisse entrevoir plusieurs chemins d'interprétation. L'indistinction, par l'envahissement du papier d'or, conduit à une sorte de disparition de l'artiste au sein de son œuvre. Un peu de manière contre-intuitive, Byars a réussi à être partout et nulle part dans son œuvre, sans se cacher mais, à l'inverse, en y étant indistinctement présent. L'artiste a produit, de cette façon, un moment messianique[9]. Non loin de rejouer ce que martyrs et messies ont en commun, l'installation et son activation ont décuplé le sentiment étrange d'apprivoisement de la mort. Comme par osmose, une expérience singulière mais universelle d'intimité avec la mort était ainsi partagée. Fait étrange, lors de la réexposition de cette création, les dates divergeaient : lors de l'exposition de 2004 au Whitney Museum of American Art, le « tombeau » était daté de 1994 à 2004. Un peu comme sur une pierre tombale ou un mémorial, l'œuvre marquait le temps d'arrêt de Byars, le temps sans l'artiste ; l'artiste est mort en 1997 du cancer, mais a mis métaphoriquement fin à sa vie par sa pratique.

En 1970, Lee Lozano a activé son ultime œuvre art-vie : *Dropout Piece*. Lozano développait depuis plusieurs années déjà une pratique conceptuelle qui consistait à s'imposer un protocole strict, agissant à l'intérieur autant qu'à l'extérieur d'elle. Cette approche conceptuelle a pris une forme de plus en plus radicale dans sa pratique dès 1969. *Dropout Piece* consiste en l'activation de son intitulé : être une décrocheuse. Or, cette œuvre puissante par sa simplicité ne rend peut-être pas compte de l'ascétisme qu'elle enjoint. Comme Lozano l'énonce dans ses notes de 1970, « Dropout Piece *is the hardest work I have ever done* »[10]. La plupart du temps, lors de ces années, entre autres marquées par de nombreuses luttes féministes, on disait de ce grand refus de Lozano qu'il faisait allusion à des circonstances personnelles non précisées, à des difficultés financières ou encore à des problèmes de santé mentale, comme si de telles circonstances pouvaient expliquer directement son choix artistique en tant que femme[11]. Il n'en demeure pas moins que le radicalisme de cette œuvre est marqué par une posture politique laissant entendre que ces anecdotes, auxquelles certains historiens font référence, sont des biais évitables et procèdent notamment d'une incompréhension relative au retrait du monde de l'art par l'art. Pourtant, ce qui est accessible de cette œuvre, c'est l'artiste elle-même qui, depuis cette date – et ce, jusqu'à sa mort en 1999 –, a infiniment activé cette œuvre à chaque instant où elle *ne faisait pas*. À cette date, Lozano n'a pas exactement cessé de faire de l'art, mais a proposé une manière discrète de faire de l'art : elle n'a perpétuellement performé qu'une seule œuvre.

NE PAS FAIRE

Depuis l'apparition des médias sociaux, rendant possible un flux incessant d'images et de traces d'œuvres, apparaît un pendant inverse à la volonté de reconnaissance : « le désir de ne plus être reconnu, de disparaître dans la multitude »[12]. De fait, Pierre Zaoui énonce qu' « [a]utrement dit, notre modernité ne se caractériserait pas seulement par une lutte effrénée pour la reconnaissance et la visibilité, mais tout autant par une lutte souterraine, plus calme, mais tout aussi tenace, pour l'anonymat et l'invisibilité »[13]. Lozano et Byars conjurent cette volonté dans leur ultime œuvre. Il et elle partagent la puissance de ne plus être acteur·trice actif·ve d'un champ donné.

En outre, par l'acte de retrait au monde de l'art, Jamie McMurry, introduit en amont de ce texte, fait l'évocation d'un combat qu'il désire seconder. « Seconder », dis-je, puisqu'il n'est plus à l'avant. Kafka écrit : « Dans ton combat avec le monde, seconde le monde[14]. » Cette déclaration implique d'emblée deux choses : 1) incapable d'être au monde innocemment, nous devons garder une distance avec ce monde que nous devons ainsi combattre ; 2) en quittant ce monde par la distance, nous devons en être assez prêt pour pouvoir le seconder. Les mots de Kafka me semblent emblématiques de l'acte de McMurry, comme de plusieurs autres artistes se prêtant au retrait.

Or, McMurry, *a contrario* de Lozano, se retire non pas *par* l'art, mais *pour* l'art. Ces deux postures, aux mêmes fins, impliquent des manières différentes : l'une est une énonciation politique, l'autre est énoncée par une œuvre politique. Il est intéressant de soulever le fait que, comme Jacques Rancière le mentionne, ne pas prendre le pouvoir d'apparaître[15] – Zaoui aurait dit d'exister –, pour ne pas exacerber l'inégalité intrinsèque à ce pouvoir, se conjugue avec cette distance face au monde que nous désavouons[16]. Enfin, si le néolibéralisme prêche pour une performance à la fois de l'économie et de soi, ces pratiques de refus ne sont pas sans contre-posture face à cette injonction. Par ces pratiques, nous pouvons constater un agir politique non pas en corps à corps avec le système, mais bien à longue portée, nous offrant la distance nécessaire pour nous terrer loin, où il fait bon d'inscrire une certaine marque funèbre, un peu à la manière de Byars par son œuvre.

En guise d'ouverture, j'aimerais vous laisser sur une note de lecture (p. 44) d'un petit pavé de 1790 – qui, je ne sais pourquoi, est apparu dans ma bibliothèque – à l'intitulé plutôt intrigant : *Essai sur l'art de ramper, à l'usage des courtisans*, du Baron d'Holbach : « C'est une grande simplicité que d'apporter à la cour la moindre roture, et de n'y être pas gentilhomme. »

1 Jean de La Bruyère, « Des grands », *Les caractères*, A. Mame et fils, ch. IX, 1867 (1688), p. 175.
2 Si le lecteur ou la lectrice de ces lignes désire en connaître plus sur l'anonymat, le renoncement et l'*invisibilisation* en art selon un point de vue de praticien, mon mémoire de maîtrise en arts visuels et médiatiques, sous l'intitulé *Déprise de soi : opacité offensive en performance comme mise en cause de l'être et de sa visibilité* (2018), est accessible au www.archipel.uqam.ca/12053/1/M15897.pdf.
3 Pour la petite histoire, Glenn Gould, un musicien canadien acclamé, a fait son dernier spectacle de piano classique le 10 avril 1964 et s'est ensuite retiré de la musique malgré son jeune âge. Quant à Ducharme, un Québécois, il a cessé toute vie publique et a demandé à ses proches de ne pas s'adresser aux médias après l'unique entretien de 1966 avec Radio-Canada portant sur son livre *L'avalée des avalés* (1966).
4 Cf. Marko Stamenkovic, « Artist as a Role Model in Neoliberal Economies », *L'observatoire*, vol. I, nº 33, 2008, p. 71 à 75 ; [en ligne], www.cairn.info/revue-l-observatoire-2008-1-page-71.htm.
5 Cf. Giorgio Agamben, *Bartleby ou La création*, Circé, 1995, 83 p.
6 Cf. Alain-Martin Richard, « Matériaux manœuvre », *Inter, art actuel*, nº 47,1990, p. 1-3.
7 Ces informations sont notamment issues de conversations avec Alain-Martin Richard lors de mes recherches universitaires, entre 2016 et 2018, et de Clive Robertson.
8 Cf. A.-M. Richard, *op. cit.*
9 Le dictionnaire définit ce terme comme « relatif au messie ». Cela dit, dans l'eschatologie juive, *messianique* désigne « l'ultime temps où les juifs recouvreront leur indépendance et retourneront en terre d'Israël », accomplissement final introduisant le retour du Messie. N'étant pas spécialiste, j'entends librement ce terme à mi-chemin entre les deux définitions.
10 Lee Lozano, cité dans Sarah Lehrer-Graiwer, *Lee Lozano* : Dropout Piece, MIT Press, 2014, p. 18.
11 *Cf. ibid.*
12 Pierre Zaoui, *La discrétion ou L'art de disparaître*, Autrement, 2013, p. 15.
13 *Ibid.*
14 Franz Kafka, cité dans *ibid.*, p. 19.
15 Précisons qu'il faut d'abord être visibles et nous inscrire dans une lignée qui nous rend visibles pour prétendre ne pas prendre le pouvoir d'apparaître.
16 Cf. Jacques Rancière, *La mésentente : politique et philosophie*, Galilée, 1995, 187 p.

p. 78
Jamie McMurry, dans le cadre d'Art nomade, Le Lieu, centre en art actuel, Québec, 2019. Photos : Patrick Simard.

p. 82
James Lee Byars, *The Death of James Lee Byars*, 2019. Photo : © Michael Werner Gallery, La succession de James Lee Byars.