

Les Altérations de La Chèvre Phénomène

André Éric Létourneau

Numéro 120, printemps 2015

micro-interventions

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/77845ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Létourneau, A. É. (2015). Les Altérations de La Chèvre Phénomène. *Inter*, (120), 40–42.

LES ALTÉRATIONS DE LA CHÈVRE PHÉNOMÈNE

► ANDRÉ ÉRIC LÉTOURNEAU

DE LA FORÊT AU MUSÉE

Le souvenir n'est pas garanti. Une micro-intervention s'entremêle à la mémoire quand elle s'y glisse furtivement. Sinon, elle y échappe. Tombe dans la forêt de l'oubli.

Lorsque la micro-intervention s'insinue dans la mémoire, c'est sous la forme d'un récit. On retrouve d'ailleurs une micro-intervention célèbre dans un conte de fées très connu, *Le Petit Poucet*, dans lequel le protagoniste laisse tomber derrière lui de petits cailloux, puis des morceaux de pains, pour marquer le parcours destiné à l'égarer dans les bois, pour lui permettre à l'insu de son père et de sa mère de retrouver son chemin, père et mère aveuglés par la mission dont ils se sont chargés : abandonner leurs enfants dans la forêt. Puisque incapables de les nourrir, nulle autre solution que de les offrir en pâture aux « loups » ! En semant de petits cailloux ou des morceaux de pain sur le parcours, le Petit Poucet propose un marquage singulier de cet archétype qu'est la forêt, toute-puissance sombre, territoire contenu, ponctué d'empreintes et de menaces. À la fin du conte, toute l'échelle bascule. Après la micro-intervention destinée au marquage furtif et éphémère, Poucet s'empare des bottes magiques de l'ogre qui le tenait prisonnier. Selon la version de Charles Perrault, il rencontre ensuite un roi, se met à son service, puis s'enrichit, tirant enfin ses frères et ses parents de la misère. Le personnage du Petit Poucet opère un peu à la manière des artistes micro-interventionnistes. Une certaine contrainte l'oblige à faire usage de ruses et d'astuces pour distraire l'attention d'une autorité aux intentions non avouées, ce qui lui permet de déposer furtivement des objets sur son parcours. À la fin du conte, le processus *installactif*, *a priori* intangible pour tous, se dévoile sous un dénouement bien visible.

Nous pouvons supposer que des mécanismes symboliques homologues se déclinent dans les pratiques de quelques artistes micro-interventionnistes. Certains d'entre eux laissent parfois, sans en avoir reçu l'autorisation, des objets, des actions et des manœuvres à même les musées, haut lieu symbolique de la culture légitime et de son autorité. Nous qualifierons ici l'action de disposer un objet non autorisé au sein de ces espaces par le terme *museumdropping*¹. Ce geste implique une caractéristique qui pourrait être qualifiée par un autre néologisme, celui d'être *géotransgressif*, terme désignant l'occupation illégitime mais volontaire d'un territoire, son objectif étant d'attirer l'attention sur des revendications spécifiques : « L'acte transgressif d'occuper une aire géographique liée à des enjeux politiques et sociaux séduit les médias et active les débats au sein du tissu social. Il attire l'attention de la sphère publique et de la presse sur les problématiques associées au lieu choisi par la poursuite d'un acte géotransgressif, lequel, sans être criminel, produit quelquefois une situation à la frontière de l'illégalité. [...] La mise en place et en actes d'une hétérotopie géotransgressive pendant une période de temps appréciable propulse [...] les débats politiques bien au-delà de l'espace investi². »

Le musée représente un champ fertile pour l'expérimentation artistique transgressive. Sociohistoriquement, ses rapports avec l'*establishment* et l'État sont souvent critiqués par les artistes politiquement engagés. Or, de par sa nature, le musée constitue, tout comme l'État ou la propriété privée, un territoire protégé. Dans ses fonctions équivoques oscillant entre démocratisation de l'art, diffusion du savoir et renforcement des structures de contrôle et de biocontrôle, il se révèle également comme *objet* de convoitise et de conquête pour une majorité d'artistes.

LA CHÈVRE PHÉNOMÈNE

Quelle que soit la posture adoptée, la plupart des interventions de *museumdropping* comportent une dimension visant à *altérer* l'expérience habituelle du visiteur. C'est d'ailleurs le terme même d'altération qui constitue le titre de la série de mésusages géotransgressifs et furtifs de l'espace muséal, développée par La Chèvre Phénomène³ depuis 1991.

Les *Altérations* de La Chèvre Phénomène se présentent comme une « série d'interventions subtiles, éphémères, ne laissant pas de traces

La Chèvre Phénomène
« Polder » (assèchements de tissus)
Altération 7, 2006

Une telle altération trouvée dans cette installation, où le patient processus de création de bijoux féminins rappelle les actes nocturnes d'une Pénélope attendant Ulysse dans l'*Odyssée*, ne laissera pas le spectateur indifférent. Un slip masculin utilisé par l'artiste altérateur sur une période couvrant toute la durée de la création de l'œuvre, placé ici sous l'affiche préalablement posée par la direction du Palais de Tokyo, « Merci de rester derrière la ligne blanche pour respecter cette œuvre fragile », attire l'attention par sa présence insolite et mystérieuse. Le slip y est utilisé pour ses propriétés à la fois plastiques et symboliques : placé en contrepoint spatial avec l'installation originale de Tatiana Trouvé, il évoque les organes sexuels mâles et vient répondre à la composante féminine exprimée dans l'œuvre originale. Ainsi évoqués, le phallus et les testicules sont restaurés à la fois au rang d'« œuvres » et d'objets « fragiles », soulevant inévitablement la question des stéréotypes sexuels omniprésents au moment de cette exposition. L'état hygiénique du slip fait également référence à une certaine réflexion duchampienne sur le rapport entre l'art et la déjection, préoccupation dont les variations se retrouvent chez de grands maîtres du XX^e siècle. On se trouve ici en présence d'une œuvre de communauté où l'on évoque le partage ultime du souterrain, comme dans les expériences artistiques comportementales d'Otto Muehl, les objets en apparence commerciale de Manzoni ou la notion de transsubstantiation et d'échange des apparences, toujours omniprésentes, en esthétique relationnelle. Ces notions de sédimentation et d'assèchement sont ici soulignées par le titre original, *Polder*, où les terres asséchées produisent souvent une odeur de compostage durant toute la durée du processus de création d'un monde nouveau. D'un art personnel créé par Tatiana Trouvé, nous voici maintenant en présence d'un art communautaire décrivant une expérience propre à toute l'histoire de l'humanité.

permanentes »⁴. Elles se déroulent la plupart du temps de manière non autorisée et sont « exécuté[es] dans différentes galeries, [sic] musées ou autres espaces d'expositions »⁵. Également, elles « visent à altérer la perception habituelle qu'ont les visiteurs de ces lieux d'exposition pour une certaine période de temps »⁶.

La Chèvre Phénomène a réalisé successivement trois séries d'intervention depuis 1991. Toutefois, ce n'est qu'en 2006, à l'occasion d'un atelier donné par l'artiste Michel Chevalier au centre d'artistes La Générale, à Paris, que ses actions furent signées pour la première fois du pseudonyme La Chèvre Phénomène. L'objectif de ce *workshop* consistait à produire de la « critique d'art appliquée », c'est-à-dire à tenter de formuler une théorie critique non pas par la production de textes, mais dans la réalisation de gestes concrets⁷ :

Altérations 1 à 3, « Apophase », 1991-1996 : des prénoms d'artistes légendaires du Body Art sont criés, sans permission préalable – et avec un fort accent québécois –, dans différentes galeries d'art commerciales, « comme si quelqu'un était à leur recherche »⁸. L'acte est effectué quotidiennement et toujours vers la même heure, pendant une ou deux semaines. Par exemple, en 1992, le prénom Gina – un hommage à Gina Pane – est crié plusieurs fois tous les après-midis dans une galerie commerciale de l'avenue du Mont-Royal, à Montréal : « Gina ? »

Altérations 4 à 6, « Cataphase », 1996-2006 : des interventions sont insérées dans un certain nombre de livres d'or à l'entrée des centres d'artistes de Montréal. De faux commentaires élogieux, bien qu'équivoques par leur exagération, sont signés de noms d'artistes célèbres encore vivants (Ben Vautier, Nam June Paik, Yoko Ono, etc.), laissant supposer que ces derniers ont visité l'exposition, qu'ils l'ont appréciée, qu'ils gratifiaient donc l'artiste (et le centre) d'un capital symbolique falsifié et réifié.

Altérations 7 à 9, « Dessous (musées) », de 2006 à ce jour : des caleçons courts pour homme, accompagnés de fiches et de cartels, sont déposés dans différents musées ou centres de diffusion prestigieux.

Par ses actions, La Chèvre Phénomène explore la phénoménologie de la perception de l'œuvre d'art. Les gestes que comportent ses deux premières manœuvres du cycle *Altérations*, « Apophase » et « Cataphase », abordent la problématique de la prépondérance du règne des objets et des discours qui leur sont associés pour faire fructifier leur capital symbolique dans le monde de l'art. Dans « Apophase », l'appel crié de prénoms d'artistes fait systématiquement référence à des praticiens connus de l'art corporel (« Vito ? », « Gina ? », « Chris ? », etc.) et soulève ainsi l'opposition entre l'objet d'art comme production d'une marchandise et le geste performatif comme processus immatériel¹⁰. Dans « Cataphase » (faux commentaires d'artistes célèbres dans les livres d'or), La Chèvre remet en question la notion de vedetariat de l'artiste dans la sphère publique, et ce, toujours de manière *in situ* et *in socius*, en lien avec la valeur symbolique des écrits d'artistes, généralement tributaires du capital *réputationnel* de l'auteur. Étant donné que l'époque de la production de cette manœuvre (milieu et fin des années quatre-vingt-dix) est celle de la cooptation de Fluxus par les grandes institutions et les musées, il n'est pas étonnant de voir que l'artiste utilise le nom d'artistes à la fois passés (Paik, Ono, etc.) mais *in*. L'improbabilité de l'authenticité des commentaires suscite une remise en question de la valeur du discours sur l'œuvre comme construction sociale, déplaçant ainsi la lecture de la monstration par un acte géotransgressif (inscription illégitime dans le livre d'or du centre d'artistes).

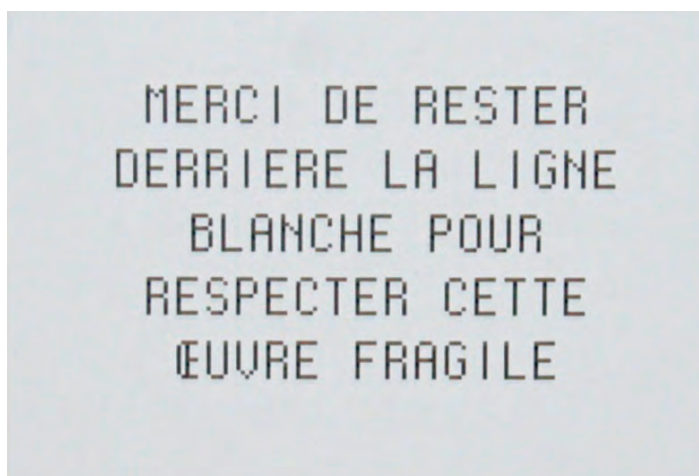
À ce jour, les *Altérations 7, 8 et 9* de La Chèvre Phénomène, intitulées « Dessous », ont essentiellement consisté à déposer, sans autorisation préalable, des *slips* – déjà portés et, par conséquent, empreints de l'odeur corporelle de l'artiste –, dans différents musées et institutions de même nature. Chaque pièce de sous-vêtements est discrètement placée dans le voisinage d'une œuvre spécifique, tout près de la fiche descriptive de l'œuvre altérée. Le texte explicatif du cartel, sur un ton semblable à celui des écrits de l'institution visée, propose le sens que pourrait avoir la présence de l'objet (le

caleçon) altérant le contexte de monstration de l'œuvre présentée en salle. La ligne graphique de la fiche (police de caractère, mise en page, usage du paratexte, etc.) reproduit avec exactitude celle de l'institution, suggérant ainsi l'illusion d'une possible intégration du slip dans l'exposition en cours.

L'*Altération* numéro 7, « Assèchement de tissus », fut présentée au Palais de Tokyo en 2006 dans le cadre de l'exposition *Notre histoire...*, une exposition collective d'artistes français émergents. « Ce ne sont pas vingt-neuf artistes "représentatifs" que *Notre histoire...* présente, ce sont vingt-neuf histoires qui forment une histoire à venir¹¹ », expliquent les commissaires de l'événement. Le slip de La Chèvre Phénomène est dès lors appelé à s'intégrer à l'histoire d'une France en devenir. Le constat de cette action fut présenté la même année dans le cadre de la 15^e Biennale de Paris ainsi que par le commissaire Michel Chevalier dans le cadre de son projet de critique appliquée *Target Autonomop*¹². Les images montrent ici le dispositif.

Une vidéo de Chevalier, réalisée clandestinement lors de cette *Altération*, révèle d'ailleurs l'émoi d'un groupe d'adolescentes devant le geste de La Chèvre Phénomène. Celles-ci visitaient alors l'exposition en compagnie d'un médiateur culturel du Palais de Tokyo. Ignorant que l'*Altération* était déjà en place dans la galerie où se trouvait une installation de Tatiana Trouvé, le guide préparait alors cette « rencontre » entre les lycéennes et l'œuvre, en indiquant d'une voix enthousiaste : « Et maintenant, vous allez voir que dans la prochaine salle se trouve une œuvre très, très bizarre... » C'est immédiatement après ce préambule que les jeunes visiteuses découvrirent le caleçon, s'écriant alors : « Mais qu'est-ce que c'est ? Oh ! Mais c'est un slip ! Un slip de mec¹³ ! » Des cris furent suivis de nombreux fous rires alors qu'elles examinaient la mise en contexte du slip et du cartel dans le dispositif du Palais de Tokyo pour protéger l'« œuvre fragile » de Trouvé, alertant alors l'attention des autorités du Palais de Tokyo sur la manœuvre illégitime.

À propos de ses *Altérations*, La Chèvre indique : « Les matériaux servant à ces interventions sont éphémères et ne laissent aucune trace permanente, ni dans les lieux, ni sur les œuvres une fois enlevés. Un document de « médiation » destiné au grand public, imitant en tout point le style et le mode de présentation spécifique de l'institution visée, recouvre également



le descripteur habituel placé près de l'œuvre. Les *Altérations* ont pour fonction d'interroger les modes de constitution des œuvres produites dans les contextes institutionnels, et le processus de médiatisation qui les entoure dans le cadre des visites proposées dans les institutions. La trace existante des *Altérations* se retrouve dans la mémoire des visiteurs du jour et sous forme de documentation de tout type¹⁴. »

Quant au choix des œuvres à altérer, La Chèvre Phénomène déclare dans un entretien subséquent : « Il est plus difficile d'altérer une œuvre sans intérêt qu'une œuvre d'art intéressante. Les *Altérations* fonctionnent souvent en relation avec des œuvres présentant des qualités esthétiques qui font consensus, mais dont la pluralité des lectures souffre d'un affaiblissement causé par les modes de médiation imposés par les dispositifs institutionnels. Il faut considérer que [...] "chaque chose a chaque fois pour chaque homme une apparence différente"¹⁵, comme l'écrivait Husserl. Cette pluralité est essentielle à la pratique présente et future de l'art. Et une médiation trop directive, voire parfois absolutiste, menace cette pluralité de lectures et les fondements même de l'art¹⁶. »

Cette action, réalisée en 2006 au Palais de Tokyo, à l'occasion du projet *Target Autonomop* de Michel Chevalier, fut présentée la même année à la 15^e Biennale de Paris¹⁷. Elle a inauguré la série d'altérations géotransgressives des « Dessous » de La Chèvre Phénomène dont les textes et les slips se retrouvent aujourd'hui à Paris, à New York et à Montréal, devenant, une fois découverts, la propriété des grands musées de ces villes.

LA GÉOTRANSGRESSION COMME PRATIQUE

En questionnant la régulation formelle de l'espace social, le *museumdropping* et autres pratiques qui visent à perturber le fonctionnement normal des espaces d'exposition relèvent d'une volonté de transformer l'usage habituel des lieux publics en y enfrenant implicitement les frontières physiques et symboliques de l'art légitime. En réponse à l'usage habituel, activé et entretenu par les artistes exposés, par le personnel du musée et par le public visiteur, les artistes géotransgressifs s'adonnent, à l'inverse, à un mésusage du lieu afin d'y proposer une nouvelle coconstruction de connaissance. La dimension déviante de l'acte constituerait l'une des articulations principales de la dimension conceptuelle visant ce genre de pratique. Le geste performatif déviant subvertit, à même sa source, le discours de l'institution. Il en dévoile certaines modalités rhétoriques contradictoires, souvent plus persuasives qu'argumentatives.

Ce mésusage géotransgressif de l'espace muséal peut ainsi se concevoir selon deux axes : on retrouve, d'une part, de spectaculaires propositions d'artistes comme celles de Monty Cantsin¹⁸ ou du GAAG¹⁹ qui impliquent l'ajout d'événements supplémentaires – et complémentaires – à l'environnement du musée ; d'autre part, des artistes peuvent, à l'inverse, subtiliser, soustraire ou déplacer une œuvre déjà existante et légitimée pour l'exposer hors les murs de l'institution. Le cas le plus connu est sans doute le déplacement en 1976 par Ulay, sans permission préalable, du tableau *The Poor Poet* de Carl Spitzweg, qu'il extirpe de la Neue Nationalgalerie pour le placer dans la demeure d'une famille d'ouvriers. Son action est intitulée *There Is a Criminal Touch to Art*. En effet, l'herméneutique des œuvres présentées dans un contexte muséal est tributaire de l'existence de l'exposition comme mode de présentation.

Affranchissement comportemental et humour se manifestent dans ces actes de *museumdropping* – ou, dans le cas d'Ulay, de *museumlifting* –, qui invitent les visiteurs et les employés de musée à adopter une position critique en rapport à la légitimité institutionnelle, aux fonctions qu'elle occupe dans les structures de l'économie et de la société, à sa façon de faire fructifier le capital symbolique et réputationnel au sein des économies des mondes de l'art. Encore davantage que la plupart des galeries influentes ou des centres d'artistes, les musées exercent le pouvoir de légitimer certaines pratiques artistiques au détriment d'autres, de les promouvoir comme gabarits esthétiques *modélisants*.

On peut certes retracer différentes actions « critiques » à même les attitudes des avant-gardes du XX^e siècle et des manifestations contreculturelles des années soixante, qui ont aussi joué un rôle préparatoire à la pratique géotransgressive du *museumdropping*. À l'aube du XXI^e siècle, cette activité pourrait probablement être envisagée comme une pratique artistique autonome, une activité heuristique dans le champ de l'art qui poursuivrait ce que l'artiste et commissaire Michel Chevalier définit comme « critique d'art appliquée »²⁰. ◀

Photos : Michel Chevalier et Target Autonomop.

Notes

- 1 Néologisme créé en 2014 au cours d'une conversation entre Patrice Loubier et l'auteur de cet article. Le concept s'inspire du néologisme *shopdropping*, utilisé depuis 2004 par l'artiste étatsunien Packard Jennings.
- 2 André Éric Létourneau, « Action et caméras géotransgressives : une opération coup-de-poing (dans un gant de velours) à Occupy Wall Street », *Inter, art actuel*, n° 111, 2012, p. 78-79.
- 3 Derrière ce pseudonyme se cache un artiste ou un collectif.
- 4 Saint-Thomas l'Imposteur, in Alexandre Garita (dir.), *15^e Biennale de Paris*, Catalogue Biennale de Paris, 2007, p. 695 ; [en ligne], <http://archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/dem/sthomaslimp.html>.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*
- 7 Cf. Michel Chevalier, *Atelier Target : Autonomop [en ligne]*, La Générale, consulté le 15 décembre 2014, www.targetautonomop.org/index.php?module=News&id=cntnt01&cntnt01action=detail&cntnt01articleid=15&cntnt01returnid=35.
- 8 A. É. Létourneau, Entretien avec La Chèvre Phénomène, wikiradio.uqam.ca, 2015.
- 9 Vito Acconci, Gina Pane, Chris Burden.
- 10 Cette action de La Chèvre Phénomène a été exécutée *in situ*, voire *in socius*, au début des années quatre-vingt-dix, alors que la performance était encore peu répandue à Montréal.
- 11 Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans (commissaires), Programme de Notre histoire..., Palais de Tokyo, du 21 janvier au 7 mai 2006 ; [en ligne], consulté le 27 décembre 2014, www.archives.palaisdetokyo.com/f03/low/programme/index.php?page=.../editions/editions/notrehistoire.html.
- 12 M. Chevalier, *op. cit.*
- 13 Archives personnelles de M. Chevalier, consultées par l'auteur en 2006 à La Générale, Paris.
- 14 Saint-Thomas l'Imposteur, *op. cit.*
- 15 Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendental-Phänomenologie*, Martinus Nijhoff, 1954, p. 48 ; trad. fr. : *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, G. Granel (trad.), Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 188.
- 16 A. É. Létourneau, Entretien avec La Chèvre Phénomène, wikiradio.uqam.ca, 2015.
- 17 Cf. A. Gurita (dir.), *op. cit.*
- 18 Le bannissement de l'artiste fauteur se révèle l'une des conséquences les plus répandues des infiltrations non autorisées à même le musée. En témoigne la série surnommée *The Blood X Work* de Monty Cantsin, dans laquelle l'artiste, qui a fait depuis les années quatre-vingt « cadeau » de performances à d'importantes institutions muséales, se voit ensuite interdire l'accès à leurs bâtiments. Les actions de Cantsin comportent l'exécution de larges X peints avec son sang sur les murs des espaces d'exposition, mais les œuvres officiellement exposées sur les lieux ne sont pas vandalisées. Elles se trouvent simplement déplacées de leur contexte d'origine par leur cohabitation éphémère avec les actions de Cantsin et leurs traces. Ces actions ne paraissent pas micro-interventionnistes mais spectaculaires, ostensibles. Toutefois, elles activent, auprès des visiteurs, l'idée de déplacement de la lecture habituelle de l'exposition. Quant aux préparations entourant ces manœuvres, elles s'avèrent tout de même infiltrantes, avant le dévoilement final d'un manifeste spectaculaire et sanglant.
- 19 Les présences illégitimes des actions d'artistes contre-institutionnels agissant sans préavis à même les murs du musée se retrouvent dès les années soixante, notamment dans les manœuvres du Guerilla Art Action Group (GAAG), dont le mode opératoire rappelle celui de Cantsin : cadrage furtif par micro-interventions préparatoires, puis révélation spectaculaire afin de déplacer la lecture hors du cadre du dispositif muséal. Michael Kimmelman relate l'un des faits saillants du GAAG : « On a November afternoon in 1969, two men and two women began to wrestle in the lobby of the Museum of Modern Art until they were prone in a pool of blood, then suddenly got up and left, scattering behind them papers printed with the demand that the Rockefellers resign from the museum's board. The papers claimed that the Rockefeller family used art to "disguise" its involvement in the manufacture of weaponry for the Vietnam War. They were signed "The Guerilla Art Action Group", or GAAG ; the acronym was a pun on gag, both as in joke and as in constraint to speech. » (Michael Kimmelman, « Art in Review », *The New York Times*, 2 mai 1997 ; [en ligne], www.nytimes.com/1997/05/02/arts/art-in-review-900222.html).
- 20 M. Chevalier, *op. cit.*

André Éric Létourneau est actif dans les mondes de l'art, des pratiques spatiales, des arts sonores et de l'écriture depuis les années quatre-vingt. Il s'intéresse particulièrement à la sphère publique comme matériau d'intervention. Ses manœuvres récentes comprennent un projet de 200 rencontres individuelles s'étendant sur une série de 15 ans, *Standard II*, récemment présenté à la Biennale d'Afrique de l'Est. On y trouve également *Réflexions sur le projet de Saint-Thomas* (Biennale de Paris, 2006-2011), le *hörspiel-opéra* *Ils viennent : Khédivé et Mamelouk* (*work in progress*, Voix d'Amérique, 2011) et le CD-livre *Standard III* (Radio-Canada et PPT/Stembogen, Paris) à paraître en 2016. Il a écrit sur l'interdisciplinarité, les arts radiophoniques et électroniques, l'art action, la sociologie de l'art et le patrimoine culturel immatériel pour Les Éditions Intervention, Esse, ANNPAC/RACA, The Thing (Allemagne), The SIRP, Non-Grata (Estonie), Radio-Canada, New Star Books, Lux, les PUM et les PUL. Ces dernières années, il a donné de nombreux *workshops* en art action, particulièrement à l'Institut d'études politiques de Paris (Sciences Po), à l'Union des artistes, au RAIQ, à l'UQAC, à la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre et aux centres d'artistes L'Écart et Eastern Bloc. Il est professeur à l'École des médias de l'UQAM ainsi que membre d'Hexagram-UQAM et de l'unité de recherche CNRS Art & Flux (Paris 1).