

# La Triennale québécoise 2011

## Le travail qui nous attend

François LeTourneur

### Courant froid

« Distance », « réduction », « suspension », « retenue », « froideur » — de telles notions, jetées pêle-mêle en guise d'introduction, suffiront peut-être à évoquer une trame qui parcourt bon nombre des productions exposées dans la présente *Triennale*. De cette hypothétique trame, nous pouvons encore dire que ses limites ne sont pas celles de ladite exposition, mais qu'elle concerne encore un nombre beaucoup plus élevé de pratiques, à la fois au Québec et à l'étranger.

*Mises en abyme : le temps reposé* — Le titre même de la *Triennale, Le travail qui nous attend*, pointe en direction d'un double emprunt, qui donne une assez bonne idée des pratiques évoquées : « double », car ce titre, tiré d'une exposition de Grier Edmundson tenue en 2009, était déjà lui-même un emprunt à Tatline. Qu'un tel dédoublement prenne le modernisme comme objet n'est pas fortuit : il est caractéristique de la popularité générale de certaines formes historiques qui, nonobstant leur « froideur » formelle relative et leur syntaxe visuelle dépouillée, se sont distinguées par le dynamisme de leur effectivité critique. Parmi de telles formes, il faut certainement mentionner — outre divers idiomes propres au modernisme — l'art conceptuel et le minimalisme des années 1960 et 1970 ainsi qu'un spectre élargi de pratiques interdisciplinaires qui, au cours de ces deux décennies, ont elles-mêmes repris les stratégies des avant-gardes du début du siècle. La « relecture » historique de ces mouvements (et, pourrait-on dire, l'interprétation actuelle de ces relectures) est ainsi devenue un mode dominant dans les pratiques artistiques contemporaines. La recherche sur l'archive (l'histoire dans son état « refroidi »), et ses multiples mises en forme (reconstitutions, modèles alternatifs de mise en exposition, réflexion institutionnelle), peuvent également être comprises comme appartenant à ce paradigme large. Toutes les œuvres qui seront évoquées dans les pages qui suivent n'appartiennent pas exclusivement à un tel paradigme, mais plusieurs lui empruntent des éléments de syntaxe visuelle et certaines notions esthétiques.

De nombreux dispositifs qui se rapportent spécifiquement au modernisme se font ainsi remarquer parmi les pratiques récentes. *Prounen-Raum. Mur, bois, couleur*, de **Sophie**

00.01.58 **Bélaïr Clément**, engage par exemple une reconstruction de la célèbre salle *Proun* d'El Lissitzky, originellement conçue en 1923 pour la *Grande Exposition d'art de Berlin*, puis ultérieurement recréée au Van Abbemuseum de Eindhoven.

- Bélaïr Clément n'en préserve cependant que la forme architecturale, de laquelle elle soustrait les œuvres, effectuant une sorte de mise en abyme contextuelle qui interroge l'histoire institutionnelle de l'art. Dans la production de
- 00.00.58 00.01.62 **Matthew Biederman**, le recours à une forme d'abstraction géométrique minimale et colorée, usant largement de projections lumineuses et de nouvelles techniques de production et de dissémination de l'image, côtoie des projets collectifs d'intervention socioculturelle et géopolitique (Arctic Perspective Initiative). L'artiste interroge ainsi indirectement l'ancien paradigme moderniste qui souhaitait développer une syntaxe formelle et technique relativement unitaire à partir d'éléments structurels, dans l'esprit d'un dialogue entre l'art et la transformation sociale. Ailleurs encore, avec *We Will See*
- 00.01.86 *What Is Possible*, 2009, **Grier Edmundson** reprend le célèbre projet de monument rotatoire à la Troisième Internationale de Tatline, qu'il met en relation avec une série de peintures symétriquement « dédoublées », représentant alternativement (outre des dessins tels que *Good Things to Come*, 2009, et *Untitled (After Malevich)*, 2009) une abstraction rayonnante ou en « étoile » (*yesterday it was today, today it is tomorrow, tomorrow it will be...*, 2009), un édifice de logements sociaux partiellement effondré (*quietly come, quietly go [Ronan Point 2 times]*, 2009) ou encore un coureur portant un t-shirt sur lequel est inscrit « Oregon » (*America's Prodigy*, 2009)<sup>1</sup>. La logique de l'élévation idéale et du surpassement moderne, engageant l'individu comme la collectivité, s'y trouve dès lors soumise à l'épreuve d'une syntaxe curatoriale hétérogène, qui mine le mouvement utopique tout en reprenant ses termes. Certains artistes renouent avec le modernisme sur d'autres modes encore, et à travers différents médiums.
- 00.01.82 Les œuvres de **Jessica Eaton** par exemple, en particulier la série intitulée *cfaal*, 2010–2011, retournent aux premiers stades techniques de la photographie analogique, en prenant pour objet les termes spécifiques du médium et les processus élémentaires de la vision et de ses codes. Elles composent ou décomposent formes et couleurs primaires, par addition et soustraction, à l'aide de dispositifs techniques relativement rudimentaires qui réfèrent autant à des figures modernistes telles que Josef Albers ou László Moholy-Nagy qu'à l'infographie contemporaine. Sur un mode apparenté,
- 00.02.26 **Stéphane La Rue** entreprend depuis peu — longtemps après sa réflexion sur la peinture-objet et le monochrome blanc — un corpus de 35 aquarelles sur papier en relief (*Mouvement n° 4 : Futur antérieur*, 2010–2011). Celles-ci, usant de couleurs primaires, de pliages et de découpages, et de diverses configurations d'accrochage, reprennent avec des moyens réduits bon nombre des caractéristiques picturales propres au modernisme : réduction des signes expressifs, qualités de surface, jeux formels de lignes et de superficies marquant

1. Ces œuvres faisaient partie de l'exposition *Le travail qui nous attend*, présentée à Battat Contemporary en 2009.

des effets de continuité et de rupture — ces éléments agissant aussi bien à l'intérieur d'œuvres individuelles que d'une œuvre à l'autre.

*Miroirs, verres, reflets* — Il est intéressant de remarquer que le recours à certains procédés formels élémentaires peut intervenir dans un contexte tout autre que celui de l'abstraction, et informer le discours de l'œuvre en s'entremêlant avec son iconographie. Ceci est vrai de l'effet formel de dédoublement (parfois inversé ou multiplié), que nous retrouvons dans l'œuvre de Grier Edmundson. Interviennent alors ici, en lien avec ce dispositif, les figures occasionnelles du narcissisme et du piège. Parfois, le reflet se démultiplie infiniment, sur un mode quasi kaléidoscopique. C'est le cas lorsque les images déjà symétriquement dédoublées et multipliées de Ronald Reagan (ou du pont du détroit de Tacoma au moment de son effondrement en 1940), imprimées sur du papier peint, se reflètent elles-mêmes ainsi que les autres œuvres de l'exposition dans un cube aux facettes de miroir. Le motif du miroir, très présent dans *La Triennale québécoise 2008* (dans les pratiques de David Altmejd, Gwenaël Bélanger et Nicolas Baier, par exemple), réapparaît également dans la présente exposition.

- 00.01.46 Dans la production récente de **Lorna Bauer** (*Untitled No. 1, Untitled No. 2*, 2010), l'image photographique se décompose comme sous l'effet d'une fragmentation kaléidoscopique. Dans l'œuvre vidéographique intitulée *Kaleidoscope*, 2009, la surface d'un miroir déposé au sol dans un paysage enneigé éclate en fragments sous l'effet des balles tirées à la carabine par l'artiste. Dans *Éminence grise (Documentary Photographer)*, 2011, un appareil photographique monté sur trépied « capture » sa propre image sur une surface réfléchissante obscure, l'artiste n'apparaissant que discrètement à l'arrière plan. Toutes ces pratiques ont en commun une sorte de travail phénoménologique sur les éléments premiers de la visualité. Elles se nourrissent d'une réflexion qui aborde les procédés techniques du point de vue d'une détermination des points d'arrimage entre leurs qualités structurelles et un ensemble de facteurs psychologiques et idéologiques plus larges. La mise en valeur d'effets de sens reliés à certaines qualités de matière — sa transparence, ses facultés réfléchissantes — peut suggérer l'intuition d'une précipitation de l'expérience ou encore celle d'une sorte de pensée de la rupture et du vide. De tels effets réapparaissent notamment, sous une forme alternative, dans
- 00.02.22 *Windshields*, 2009, de **Valérie Kolakis**, où la représentation de pare-brise fracassés, photographiés en gros plan et sur un mode hautement contrasté, se voit elle-même froidement morcelée en une trame orthogonale. Nous retrouvons une réflexion phénoménologique apparentée, sur un mode encore

00.00.60

00.02.14 différent et aniconique, dans certains tableaux monochromes de **Chris Kline** : la peinture réfléchissante y rend possible un bref effet de phosphorescence, selon l'éclairage et les mouvements du spectateur — effet qui pourra en outre évoquer la qualité de certains textiles et accessoires utilisés pour la signalétique et la sécurité nocturnes.

*Dédoublement, inversion, polarisation; optique, astres, distances extrêmes* — Le dispositif du reflet intervient par ailleurs dans certaines œuvres de Pascal Grandmaison qui, bien que ne figurant pas dans la présente *Triennale*, s'inscrivent néanmoins de façon assez représentative parmi les productions évoquées. Avec *Void View*, 2010, par exemple, de petits fragments, qui se détachent sur une sorte de tapis de cendres, miment un ciel nocturne constellé d'étoiles. *Half of the Darkness*, 2010, évoque également le monde stellaire, par une série de photographies tirées en négatif (ce procédé référant indirectement au processus photochimique de solarisation).

Exposée sur un plan horizontal, cette œuvre comprend elle-même, entre autres images, plusieurs clichés documentant la course à l'espace. Le motif de l'exploration technique du cosmos apparaît encore ailleurs, avec des œuvres telles que *Progress Progress VII*, 2008, ou encore *Jan 26*, 2006, 2006, de Grier Edmundson, cette dernière reprenant la scène hautement médiatisée de l'explosion de *Challenger* en 1986. Dans un cycle d'œuvres performatives de **Charles Stankievec** (*Ghost Rocket World Tour*, 2009–2010), des fusées d'artifice sont mises à feu par l'artiste sur des sites géographiquement éloignés les uns des autres, choisis en fonction de leur rapport avec une histoire des réseaux géopolitiques et techniques. Nous observons une iconographie semblable dans les photographies de Jessica Eaton qui prennent l'éclipse pour objet (*Shadow 9*, 2009)<sup>2</sup>. Le motif de l'astre intervient encore dans les *Moon Walks* de François Morelli, sur lesquels nous reviendrons ultérieurement.

00.01.30 Nous le retrouvons également dans certaines vidéos de **Jean-Pierre Aubé**, comme *Titan and Beyond the Infinite*, 2007 — cette dernière étant réalisée à partir d'informations recueillies lors de l'atterrissage de la sonde Huygens sur Titan. Partout, les œuvres abordent les astres du point de vue de la notion de distances et de températures extrêmes. Elles engagent une conscience qui éprouve les moyens de sa propre connaissance, évalue la portée potentielle de ses déplacements et de son expérience en réfléchissant sur les paramètres symboliques et technologiques de ses percées et fulgurations.

*Hauteurs brûlantes, profondeurs glacées. Corps, psyché, sondes* — S'inscrivant dans le même registre iconographique, de nombreuses représentations du Soleil apparaissent dans les productions récentes, comme dans *31 soleils (Dawn Chorus)*, 2010, de Jean-Pierre Aubé, ou dans les dernières œuvres

2. Ou encore dans la production récente d'une artiste comme Suzanne Déry, où l'image d'une comète — *Untitled (The Second Comet Hyakutake, March 25, 1996)*, 2011 — ou celle de la Lune — *Moon (Far Side of the Moon Never Seen from Earth. Viewed from Apollo 11 Spacecraft, 1969)*, 2010–2011 — se voient encore une fois soumises au dédoublement de la sérialité.

- 00.01.54 de Mathieu Beauséjour<sup>3</sup>. *Icarus ou Une allégorie de la chute du capitalisme*, 2010, en particulier, déplace le registre d'interprétation vers le terrain philosophique et psychanalytique. Dans les dessins de cette série, la lumière du Soleil est mimée par un effet de constriction rayonnante que figure le jeu serré d'innombrables et fines lignes noires. Ailleurs dans l'exposition, un tourne-disque diffuse le son que produit le Soleil, tel qu'enregistré par la NASA et plus loin encore, avec *Acéphale*, 2010, l'astre apparaît à la place de la tête décapitée d'un faucheur dont l'image provient d'un billet de banque yougoslave. Ici, la représentation dialectique du travail des forces économiques, libidinales et symboliques emploie le Soleil pour faire surgir par la négative la figure du nihilisme et de son potentiel destructeur<sup>4</sup>. Reprenant l'iconographie cosmique sur un mode apparenté, François Morelli a récemment proposé une série d'œuvres prenant la forme de drapeaux bleus, où apparaît un disque blanc figurant la Lune, portés au pied lors de promenades performatives (*Moon Flags*, 2010 et 2011). L'œuvre fait appel à des références qui pourraient sembler conflictuelles : l'épisode historique — décrit en termes héroïques — du « premier pas » sur la Lune, le motif du drapeau que l'on foule aux pieds, l'ostentation emblématique de la pureté souillée ou perforée, l'inversion du très haut et du très bas. Mais ces références peuvent être reliées à d'autres versants de l'œuvre de Morelli — par exemple les dessins de cagoules-marionnettes faits de ceintures entrelacées, ou encore certaines structures de fil de métal suggérant des cages — où tout pointe en direction d'un dispositif symbolique structuré par l'expérience réflexive d'une performativité somatique soumise à d'importantes forces restrictives.

*Mouvements (1). Dispositifs scopiques et lignes de pistes : le corps individuel — Avec Icarus de Mathieu Beauséjour*, les lignes multipliées des rayons du Soleil, des sillons du disque et (par suggestion) du champ arpenté par le faucheur, trouvaient un écho dans les rais de lumière dessinés dans l'espace d'exposition par le jeu du Soleil et des stores verticaux. Le corps, convoqué dans les œuvres de Beauséjour et de Morelli, fait une apparition plus explicite encore dans la pratique picturale récente de Numa Amun (*Citadelle des sens*, 2007–2009). L'imitation peinte d'effets de techniques de gravure (telles que la pointe sèche ou l'eau forte) y soumet le corps à un réseau de lignes rayonnantes, de grilles ou de filets entrecroisés, qui découpent et sondent les grands motifs psychosexuels et religieux occidentaux. Engageant un travail manuel technique et précis, de longue haleine, ces œuvres rappellent simultanément la figure de Vésale et la tradition héraldique ainsi que la culture visuelle catholique. La dimension technique et paradoxalement intuitive de ce travail, par ailleurs, donne au dispositif utilisé les qualités pratiques

3. Ou encore chez Pascal Grandmaison, qui découpe ou multiplie formellement la figure de cet astre dans *Believing Cloud* et dans *Moment of Reason*, 2011.

4. Voir comme motif psychanalytique lié à ces processus symboliques et politiques la notion d'anus solaire telle que formulée par Georges Bataille, dans « L'anus solaire », dans *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 79–86. Sur le lien entre analité et mélancolie, voir Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 22–25. Voir également la célèbre étude du trope mélancolique dans les arts visuels : Erwin Panofsky, Fritz Saxl et Raymond Klibansky, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989. Pour un exemple d'œuvre littéraire utilisant les motifs de l'érotisme et de la mort, la figure des astres et la montée vers le nord dans une trame structurelle qui prend la forme d'un faux scénario, lui-même mis en abyme et traversé de réflexions sur les possibilités techniques du dispositif filmique, voir Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1997.

00.00.62

- d'une sorte d'analyse érotique. Plusieurs autres productions récentes arriment le trope de la multiplication linéaire à l'inquisition optique et à la transgression. Chez François Morelli
- 00.02.10 ou **Mark Igloliorte**, un même jeu de lignes démultipliées se rapportant au motif de la cage contribue à définir une expérience restrictive de l'espace et des mouvements du corps. Certaines
- 00.02.38 œuvres de **Frédéric Lavoie** qui empruntent au mode du documentaire animalier — *À l'affût*, 2011, *À l'écoute*, 2011 — emploient elles aussi d'invisibles lignes « de mire » qui traquent une multiplicité de perspectives visuelles et sonores, entremêlées aux lignes de déplacement des sujets observés<sup>5</sup>. Le même type d'observation attentive et focalisée — agissant à titre de « fausse embuscade » — peut être observé dans la vidéo *Pourquoi marcher*, 2010, du même artiste (ou encore dans *Kaleidoscope* de Lorna Bauer, où le thème de la chasse apparaît plus clairement). Dans *Following Following Piece*, 2008–2010, **Thérèse Mastroiacovo** fait elle aussi référence à une notion élargie de « traque », bien que le registre engagé y soit très différent. L'œuvre s'appuie d'une part sur un recours iconographique et conceptuel à l'archive (ici l'œuvre s'attache à l'observation d'une œuvre antérieure, elle « suit » son développement historique, tout comme la série *Art Now* « suit » un certain type de monographies sur l'art contemporain). Ces dessins engagent d'autre part un travail manuel extrêmement attentif et patient, dans lequel une bonne partie de l'effectivité esthétique dépend précisément de l'aptitude à atteindre, par une accumulation patiente de lignes graphiques atténuées, un effet qui mime le mode tonal et mécaniquement reproductible de la capture photo-documentaire du corps de Vito Acconci.
- 00.02.58

5. Pour la notion de fuite linéaire, voir Elias Canetti, « Métamorphoses de fuite : hystérie, manie, mélancolie », dans *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 362–368.

- Mouvements (2). Lignes structurelles, réseaux, nomadisme et frontières, citoyenneté : le corps collectif* — Plusieurs œuvres empruntent également un dispositif linéaire pour évoquer une délimitation de l'espace architectural, urbanistique ou territorial qui pointe en direction de motifs psycho-politiques et de la gestion technique du flux de la
- 00.01.50 multitude. Chez **Sylvain Baumann et Florine Leoni**, comme chez Valérie Kolakis, de tels dispositifs (échafaudages, structures tubulaires, néons) interrogent les singularités architecturales dans leur dimension spécifique, et plus encore les termes immédiats de l'expérience phénoménologique de l'espace et des objets qui s'y trouvent<sup>6</sup>. Dans l'œuvre
- 00.02.50 *Intersection articulée. Architecture relationnelle 18*, 2011, de **Rafael Lozano-Hemmer**, un dispositif de puissants projecteurs installés symétriquement sur la place des Festivals pointe en direction du ciel un jeu mobile de lignes lumineuses, dont la configuration imprévisible résulte de l'intervention du public — évoquant ainsi, par un détournement inattendu, la cathédrale de lumière mise en œuvre par Albert Speer

6. Nous trouvons un autre exemple de ce type de dispositif dans *Soleil différé*, 2010, de Pascal Grandmaison, qui reprend dans une tonalité et une temporalité froides la structure dénudée de la sphère géodésique construite par Buckminster Fuller pour Expo 67 (écho, ici, de la guerre froide) — structure ravagée par le feu en 1976.

- à Nuremberg sous le régime nazi. À travers un ensemble de renvois formels et langagiers, la notion de contrôle du mouvement (et de son « courant ») apparaît semblablement
- 00.02.18 dans un projet récent de **Thomas Kneubühler** qui interroge l'accès au pouvoir des différents groupes sociaux nord-américains. *Under Currents*, 2011, prend précisément pour objet les réseaux de distribution hydro-électriques qui étendent leurs lignes d'alimentation (*power lines*) à travers le Nord du Québec. Les notions politiquement chargées de déplacement collectif et de nomadisme interviennent également dans certaines œuvres de **Jacynthe Carrier**,
- 00.01.70 où la syntaxe chorégraphique des relations gestuelles entre les corps individuels et leurs accessoires peut également faire appel, pour évoquer le corps au sens anthropologique et ses mouvements, à la métaphore du courant électrique (ou encore de la ligne ferroviaire) — par l'image de la lampe ou du pylône électrique. Des préoccupations semblables sous-tendent bien d'autres projets récents, même à l'extérieur du contexte de la *Triennale*<sup>7</sup>. Nous mentionnerons également au passage que les projecteurs utilisés par Lozano-Hemmer, avant d'être intégrés à l'œuvre, servaient précisément à la surveillance de la frontière américano-mexicaine. Certaines œuvres
- 00.02.14 de **Chris Kline**, par ailleurs, telles *31C14* ou *31C15*, 2009, prennent littéralement pour support des cartes géographiques dont l'artiste obscurcit la lecture par un dense réseau de lignes peintes à l'encre et qui servent à mettre en relief les diverses informations inscrites dans les marges. Finalement,
- 00.01.42 *Concertina*, 2011, de **Steve Bates**, emploie pour sa part un long fil barbelé de type « concertina » (muni de lames de rasoir) que l'artiste utilise comme antenne émettrice dont les signaux sont captés et transmis par des radios environnantes<sup>8</sup>. Là encore, le dispositif linéaire contribue à moduler les notions de surveillance et de contrôle des mouvements individuels et collectifs.

*Courant froid. Le froid travaillé par le chaud ; manipulation froide de la brûlure* — Il n'est peut-être pas fortuit que les notions de dissémination, d'exploration géographique et de froideur gagnent en popularité à une époque où tout semble se rapprocher, se reconnaître et se familiariser, se surpeupler et se réchauffer — précisément par le truchement de nouveaux réseaux globaux composés de « lignes » communicationnelles. Le nouvel « exotisme » du froid et de la forme dénudée peut dès lors être compris à la lumière de la relation paradoxale et parfois tendue qu'il entretient avec la métaphore de la « serre chaude » des communautés humaines — qualifiant ainsi un rapport ambivalent vis-à-vis des projets sociopolitiques qui cherchent à la développer. Dans presque toutes les œuvres précédemment évoquées, une sorte de froideur intervient pour caractériser un dispositif

7. Voir par exemple le *Stanstead Project, or how to cross the border*, 2011, d'Andreas Rutkauskas, présenté à la Galerie Foreman de l'Université Bishop's en 2011, qui utilise une trame linéaire pour aborder la transformation des conditions de mobilité et de sécurité autour de l'aménagement de la frontière séparant les Cantons de l'Est du Vermont — *Boundary Map, Sheet No. 6*, 1929, 2011.

8. Voir aussi, pour un travail vidéographique prenant pour objet la capture d'ondes radio et qui interroge les notions de propriété et de frontière technico-légale et idéologique : Jean-Pierre Aubé, *Capture de sons V.L.F. sur la Baltique*, et *V.L.F. Natural Radio* — 21.12.2002 Jerisjärvi, Finlande, 2002.

00.00.64

formel (définissant des syntaxes visuelles extrêmement réduites, comme avec le formalisme et l'art conceptuel, ou le cadre esthétique et sociologique du cube blanc), des qualités de matière ou des techniques qui facilitent ces dispositifs (le verre, le miroir, le métal, la reproduction photomécanique), ou encore une iconographie l'illustrant plus explicitement (éléments cosmiques, paysages nordiques, etc.). Fréquemment, le froid est « travaillé » par la chaleur cependant, sur le mode d'une interpénétration : c'est le cas par exemple dans *Almost Familiar Place*, 2008, de Valérie Kolakis, où la vaseline, un corps gras habituellement utilisé pour soulager les gerçures et les brûlures, se voit minutieusement appliquée sur des vitres pour y simuler un effet de givre. C'est encore le cas avec certaines œuvres de **jake moore**, où la blancheur des matières et le minimalisme des formes peuvent paradoxalement s'arrimer aux notions de chaleur animale et de nidification. Mais le processus général que nous décrivons ici n'est pas, pour autant, celui d'une quelconque dialectique performative : ailleurs, des espaces froids sont traversés de fusées, de comètes, de matières et de plans colorés (Edmundson, Stankieveh, Biederman) ; des surfaces immaculées sont tachées de ponctions ou de brûlures, elles-mêmes froidement exécutées (Morelli, Kolakis) ; d'autres surfaces finalement, de verre ou de miroir, sont soumises à l'éclatement (Bauer, Kolakis). Fréquemment, l'électricité est associée au froid par un lien paradoxal qui la voit tenir alternativement lieu de source de chaleur ou de force sécante.

00.02.62

*La vie gelée* — Osons pour finir l'esquisse d'une dernière hypothèse : la figure d'une agression esthétique ciblée et froidement mise en œuvre, portant sur des objets qui pourraient eux-mêmes être décrits comme « froids » (*a fortiori* si l'on songe à la diversité des dispositifs techniques visés), doit peut-être se rapporter à une conception particulière de l'environnement social selon laquelle celui-ci, se refroidissant rapidement, deviendrait de plus en plus infernal<sup>9</sup>, rendant progressivement l'existence « opaque et irrespirable »<sup>10</sup>. C'est du moins dans cette perspective particulière que certaines des pratiques artistiques abordées au cours des dernières pages pourraient être finalement décrites en rappelant les termes suivants, extraits de la *Critique de la raison cynique* du philosophe allemand Peter Sloterdijk : « Quand les cynismes plaisantent méchamment, quand ils se montrent froids envers la morale, quand ils font étalage d'une froideur glaciale avec laquelle ils s'insensibilisent à l'égard de l'amoralisme du monde, voire se proposent de le surpasser, la froideur subjective envers la morale réfléchit une glaciation sociale générale. Le mot d'esprit qui vient du froid rappelle au moins dans son agressivité une vie plus vivante. Les "chiens de glace" ont encore la force d'aboyer et possèdent encore assez de mordant pour vouloir clarifier les choses<sup>11</sup>. »

9. Rappelons ici que le cœur de l'Enfer tel que le décrit Dante n'est pas un brasier mais bien un lieu glacé : « Nous passâmes plus loin, au lieu où la gelée/Atrocement ligote une autre engeance/Non face en bas, mais tête renversée./ Là les pleurs mêmes empêchent de pleurer,/Et la douleur, qui trouve une barrière aux yeux,/Rentre au-dedans pour aggraver la peine :/Les larmes, dès l'abord, en se prenant en masse,/Forment une visière en cristal, sous les cils,/ Qui se trouve remplir de l'œil la coupe entière. » *La Divine Comédie*, Paris, Classiques Garnier, 1989, p. 165-166. Guy Debord, décrivant la vie contemporaine à l'ère aliénante du spectacle (celui-ci n'étant rien d'autre que « la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse »), la qualifie également de monde « séparé », « mort » et « endormi », ou encore de « temps gelé » (c'est l'auteur qui souligne). *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 18, 24-25, 165, 192.

10. *Ibid.*, p. 24.

11. Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 505.

[RLH]