

L'éthique liée à la collaboration

Julie Fiala

Traduction par Hélène Thibodeau (23 février 2005)

Introduction

Le discours de l'art contemporain traite de l'intersubjectivité comme étant le médium de la collaboration. Bien que la collaboration artistique revête plusieurs formes et couleurs, elle implique toujours un mode ou l'autre d'assemblage d'esprits et de corps. Qui dit intersubjectivité, dit implication — sens des responsabilités, confiance, obligation de rendre compte et ouverture en sont les maîtres mots.⁽¹⁾ Cela dit, en faisant appel non seulement au Soi, mais à tous les Soi, nous démultiplions les enjeux éthiques.⁽²⁾ Tout au long de cet essai, je vais tenter de démontrer que la collaboration, sous forme d'art, appartient aux pratiques définies comme étant celles du Soi par le philosophe David Michael Levin, tributaires de l'essentiel entrelacement du Soi et de l'Autre, du Soi et de la Société (...).⁽³⁾

Dans les meilleures conditions, en recourant à ce que Suzi Gablik appelle l'«*esthétique relationnelle*»⁽⁴⁾, la collaboration lie le Soi à l'Autre, contredisant la notion moderniste de l'artiste-génie-en-solo. Pour y parvenir, je crois qu'il faut faire de la réciprocité la clef de voûte de la collaboration — celle qui repose sur l'échange et la dé-centralisation du pouvoir — sur les principes du partage du pouvoir, non sur ceux de son marchandage ou de la lutte pour l'obtenir.⁽⁵⁾ Il est très important de distinguer les pratiques collaborationnistes qui induisent «*l'essentiel entrelacement*» de celles qui prétendent le faire. En s'éloignant des préceptes de la réciprocité, ces prétendues collaborations⁽⁶⁾ évacuent collaboration et démocratie pour devenir beaucoup plus directives et, ce faisant, au lieu de lier le Soi à l'Autre, elles tendent à les séparer.

(1) Cet essai s'adresse avant tout aux artistes qui situent leur pratique dans les limites de cette intersubjectivité et plus particulièrement aux artistes qui initient des projets de collaboration avec d'autres. Engagée dans cette arène, j'ai réalisé que cela me conférerait automatiquement une grande responsabilité vis-à-vis des autres, toujours grandissante, à l'intérieur du processus même de collaboration.

(2) Par «*enjeux éthiques*», nous entendons les risques que nous, artistes, prenons lorsque nous travaillons en collaboration et mettons toute notre énergie à établir un équilibre entre nos besoins personnels et ceux du groupe. Si nos désirs personnels supplantent ceux du groupe, nous risquons de rompre cet équilibre. Ce risque de rupture est liée à l'application des principes moraux dont nous nous inspirons pour établir cet équilibre. Pour une définition plus élaborée de l'éthique, voir l'ouvrage de Toby Miller intitulé *The Well-Tempered Self: Citizenship, Culture and the Postmodern Subject*, John Hopkins University Press, 1993.

(3) Voir l'ouvrage de David Michael Levin intitulé *The Listening-Self*, Routledge, New York, 1989, p. 223.

(4) «*L'esthétique relationnelle*», par l'usage qu'elle fait de procédés interactifs et dialogiques qui transforment «*l'art en un modèle de connexité et de guérison*», conteste les valeurs modernistes. Comme exemple de ce type d'esthétique, Gablik se réfère à l'intervention *Touch Sanitation* de Mierle Laderman Ukeles, qui, dans le cadre de cette performance, a visité cinq quartiers de New York et serré la main de 8 500 travailleurs du Service d'hygiène de la Ville. Voir à ce sujet les ouvrages de Suzi Gabrik intitulés *Connective Aesthetics: Art After Individualism*, éd. Suzanne Lacy, et *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995, plus spécifiquement, p. 82 à 86.

(5) Comme l'explique la pédagogue féministe Patti Lather : «*la réciprocité sous-tend la concession, négociation mutuelle de sens et de pouvoir*». Voir son ouvrage intitulé *Getting Smart*, Routledge, New York, 1991, p. 57.

(6) Pour illustrer un archétype, j'ai vu récemment une installation vidéo dans laquelle l'artiste nommait et décrivait son travail «*collaboration avec les sans-abri*», alors qu'elle nous présentait un vidéo dangereusement voyeuriste dont la narration était dominée par sa voix, un travail qui réduisait les marginaux au silence plutôt qu'il ne leur donnait la parole.

L'éthique collaborationniste

Le Soi intègre les (nous) autres et notre interaction avec les autres met en jeu la subjectivité. Ainsi que l'écrit Suzi Gablik : « *Pour une part, la frontière entre le Soi et l'Autre est fluide et non fixe et l'Autre loge à l'intérieur des limites du Soi. Il est ici question d'une version du Soi plus intersubjective [...]* »⁷.

Selon cette conception de l'ipséité, le (mien) Soi correspond au comment le Je⁽⁸⁾ fluctue dans son rapport à autrui. J'ai pris conscience de ceci par le truchement d'une pratique artistique collaborationniste qui incorpore Autrui à mon Moi. Le travail avec d'autres a toujours provoqué une remise en question de ce que je suis.

C'est dans l'accueil que nous réservons aux autres, serais-je portée à dire, que nous pouvons reconnaître et comprendre ce sens de la connexité. La « connexité », au sens où elle est ici entendue, ne représente pas nos « similitudes », mais plutôt la manière dont nous apprenons à négocier nos différences dans l'interdépendance. Une telle chose qu'un sujet-position autonome n'existe pas — il n'y a pas de sujet qui ne soit pas affecté par les autres à l'intérieur du réseau social. *Il y a seulement différents degrés de connexité.* De toute évidence, la question que j'aborde n'est pas tellement celle de la subjectivité, mais celle de l'intersubjectivité — du *Soi-et-l'Autre*⁽⁹⁾ incorporés et non du *Soi et l'Autre* comme deux entités (sujets-positions) distinctes.⁽¹⁰⁾

De par son propre positionnement à l'intérieur de discours pluraux sur les Soi, l'art collaborationniste est lié à l'éthique. Plus simplement, l'opposition entre le *Soi-et-l'Autre* et le *Soi et l'Autre* se structure d'elle-même, à partir de deux éthiques différentes que, cependant, au moyen d'une théorisation, Carol Gilligan a grandement harmonisées, faisant appel à l'intervention de deux voix pour décrire la relation entre les Soi.⁽¹¹⁾ S'appuyant sur des textes de psychologie et de littérature ainsi que sur ses études de cas, bâties à partir d'entrevues, Gilligan met en opposition deux modes de verbalisation des problèmes moraux : celui de la « voix masculine » et celui de la « voix féminine ».⁽¹²⁾ David Michael Levin résume ainsi les éléments-clés de la recherche et de la théorie de Gilligan⁽¹³⁾ : pour résoudre les problèmes moraux, la « voix masculine », explique Levin, applique « un modèle compétitif qui donne primauté à l'individu »; inversement, la « voix féminine », poursuit-il, utilise un « modèle entièrement coopératif, qui donne primauté aux relations et s'appuie sur le dialogue et la communication ». À partir des modèles élaborés par Gilligan, Levin conceptualise la notion des voix jumelées en décrivant le (même) Soi, selon les termes des deux éthiques :

(7) Voir l'ouvrage de Suzi Gablik, *Connective Aesthetics; Art After individualism*, p. 84

(8) Le Je est lié à la façon dont le Soi se définit au cours du développement de l'identité du Moi.

(9) Notez les tirets.

(10) Le *Soi-et-l'Autre* forme une cellule qui lie le Soi inextricablement à l'Autre et, dans laquelle, le Soi et l'Autre se modèlent mutuellement. Par opposition, le *Soi et l'Autre* juxtapose le Soi à côté de l'Autre; ce sont des entités indépendantes, inchangées et non affectées par la proximité. Ces modèles, dirais-je, établissent les paramètres extrêmes à l'intérieur desquels divers degrés de connexité peuvent être expérimentés.

(11) Voir l'ouvrage de Carol Gilligan intitulé *In a Different Voice*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.

(12) Ibidem, p. 1 à 5.

(13) Tout au long de ce paragraphe, j'ai repris ces modèles en paraphrasant Levin. Pour des explications plus élaborées sur ces deux éthiques, voir l'ouvrage de David Michael Levin intitulé *The Listening Self*, p. 221 et

[...] tandis que la première éthique insiste sur les valeurs de séparation, d'individuation, d'autonomie, et sur une affirmation forte des limites « ego-logiques », la deuxième met l'accent sur la connexité et l'interdépendance, de même que sur une solide affirmation de la parenté et de la solidarité. La première éthique est surtout représentée par des images de positions adverses et d'organisations hiérarchiques, tandis que la seconde l'est davantage par des images de positions de communication et de collaboration et remplace les images à caractère hiérarchique par des images de toiles, de réseaux et de tissages.⁽¹⁴⁾

Deux conceptions différentes de l'ipséité structurent cette dualité. « [L]a seconde conception du Soi », explique Levin, « non seulement reconnaît l'importance de l'écoute, mais soutient également la nécessité de son perfectionnement ».⁽¹⁵⁾ Alors que le *Soi-et-l'Autre* intègre une éthique qui correspond au second modèle, le *Soi et l'Autre* inclut une éthique qui correspond au premier. Toutefois, lorsque l'on applique ces théories à ce qui suit, la rigidité (noir et blanc) de la dualité invoquée par Gilligan pose problème. Ce ne sont pas les extrémités, mais les entre-deux (zones grises) qui sont les plus importants. Je suis convaincue que, de même qu'elles décrivent le Soi de manière antithétique, ces deux éthiques peuvent actuellement constituer les paramètres les plus éloignés quant à des façons d'être avec les autres, au sein de notre réseau social, et, plus précisément encore, les paramètres qui encadrent le spectre des différentes approches de travail avec les autres. Plutôt que de catégoriser le Soi, selon un modèle « féminin » ou « masculin », cette approche suggère que le Soi n'est pas de l'ordre de la catégorie mais du dimensionnel et qu'il englobe les entités de ces deux modèles dans l'ipséité. Mon principal point de discussion portera sur l'utilisation de ces deux éthiques, en guise de cadres à l'intérieur desquels situer et calibrer⁽¹⁶⁾ la collaboration vue comme procédé de création artistique. J'analyserai brièvement comment la collaboration s'est démarquée en tant que pratique artistique. Puis, utilisant ces mêmes cadres, nous passerons à l'étude de trois cas : les pratiques artistiques de collaboration de Judy Chicago, Suzanne Lacy et du duo Carole Condé et Karl Beveridge. Je situerai ces pratiques à l'intérieur de ces cadres, non pas tant pour distinguer *ce qui est* collaboratif de *ce qui ne l'est pas*, mais plutôt pour traiter de la question suivante : quels sont la nature et le degré réel de collaboration de ces pratiques?

La collaboration ancrée dans des principes de réciprocité peut lier le Soi à l'Autre et devient alors un partenariat créatif qui s'éloigne de la prise de décision du haut vers le bas, pour accorder la primauté à la communication. Comme l'explique Grant Kester, dans *Conversation Pieces and Artistic Identity*, « [La collaboration] peut potentiellement agir à contre-courant de l'image de l'artiste héroïque luttant pour imposer sa maîtrise d'une nature récalcitrante et évoquer plutôt une forme de pratique artistique définie par *l'ouverture, l'écoute et la vulnérabilité intersubjective* » (la mise en italique est de l'auteure).⁽¹⁷⁾ C'est précisément cette « vulnérabilité intersubjective » qui situe la collaboration par rapport à l'éthique, non pas une éthique d'individuation qui sépare le Soi de l'Autre, mais plutôt une éthique de responsabilité qui réunit le Soi et l'Autre. L'éthique collaborative, je crois, se rapproche du second modèle de Gilligan : c'est une éthique d'attention, de réactivité, de responsabilité »¹⁸.

(14) Ibidem, p. 221.

(15) Ibidem, p 222.

- (16) J'utilise le terme « calibrer » pour suggérer que je vais mesurer le niveau de collaboration des pratiques.
- (17) Voir l'ouvrage de Grant Kester intitulé *Conversation Pieces : Collaboration and Artistic Identity*. Voir également dans *Unlimited Partnerships : Collaborations in Contemporary Art*, Cepa Gallery, New York, p.4.
- (18) Voir l'ouvrage de David Michael Levin *The Listening-Self*, p. 222.

COLLABORATIVE? — OU MOINS COLLABORATIVE ET DAVANTAGE DIRECTIVE?

Définir la collaboration m'insécurise un peu, parce que le concept de réciprocité, élément-clé de l'éthique collaborative selon moi, n'est pas nécessairement incorporé dans toutes les définitions et les pratiques. Celles qui ignorent l'importance de la recherche de réciprocité sont trop rarement remises en question. Au mieux, elles incorporent dans une œuvre d'art unique des identités/qualités artistiques plures. Or, collaboration et co-travail sont sur le même pied d'égalité et, de ce fait, les membres d'un réseau de collaboration sont co-également impliqués dans l'effort collectif.^(19, 20) De toute évidence, ici, co-travail sous-tend co-autorialité.

La nomenclature complète des pratiques féministes collaboratives établie par la féministe et chercheuse Judith E. Stein sape l'importance de la réciprocité. Stein explique que pour certains artistes, la collaboration est un « partenariat d'ordre esthétique » — où le contenu évolue à partir de responsabilités partagées — alors que d'autres artistes actualisent le modèle du « *cercle de la courtepointe* » — par lequel la vision d'un ou d'une artiste prend forme sous sa direction, grâce au travail de plusieurs. De la même manière, poursuit Stein, le principe du souper communautaire « potluck », événement au cours duquel le résultat du travail équivaut au tout que constitue la contribution de chacun des invités, est largement répandu. Le modèle du cercle de la courtepointe est hiérarchique plutôt que mutuel. Puisque l'artiste dirige le travailleur, elle ou lui, plus souvent qu'autrement, a le pouvoir sur elle ou lui dans la mesure où les rôles sont irréversibles. Si je cite cet exemple, ce n'est pas pour souligner la négligence de Stein à incorporer la réciprocité. J'essaie plutôt de démontrer que la collaboration a servi de paravent à des pratiques qui sont davantage directives que collaboratives. Le principe d'ouvrage commun qu'est la courtepointe avoisine le modèle compétitif, comme c'est le cas d'approches semblables de collaboration qui instaurent une hiérarchie et mettent l'accent sur « les valeurs de séparation, d'individuation, d'autonomie et une affirmation forte des frontières « ego-logiques ». Le « directeur » — l'artiste *par excellence* — est celui à qui l'on accorde tout le mérite du travail. Le travail partagé n'induit pas ici une co-création. Owen Kelly reconnaît cette problématique lorsqu'il explique que « [!]es fresques sur les murs de la chapelle de l'arène à Padoue « *peuvent, alors, être attribuées à Giotto dans le même sens que le film Rio Bravo peut l'être à John Ford* ». ⁽²²⁾

(18) Voir l'ouvrage de David Michael Levin *The Listening-Self*, p. 222.

(19) À noter, toutefois, que le co-travail n'est pas toujours co-égal.

(20) Jill Casid et Maria Deguzmán font aussi cette association. Voir l'ouvrage intitulé *Collaboration's Boundary Problems*. Voir également dans *Unlimited Partnerships : Collaboration in Contemporary Art*, Cepa Gallery, New York, 2001, p. 10.

(21) Pour plus de détails, voir l'ouvrage de Judith E. Stein intitulé *Collaboration*, éd. Norma Broude et Mary D. Garrard, ainsi que *The Power of Feminist Art*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1994, p. 228.

* En français dans le texte.

(22) Voir l'ouvrage de Owen Kelly intitulé *Community, Art and the State*, Comedia Publishing Group, Londres, 1984, p. 60.

Un processus directif, qui nécessite l'intervention de l'Autre pour atteindre à la réussite de soi (lire succès personnel), mutile le Soi-et-l'Autre. Dans cet exemple, le *Soi* réfère à l'artiste/directeur, tandis que *l'Autre* réfère au travailleur sur lequel il exerce son autorité. Le sujet artiste demeure puissant, autoritaire et autonome. Le fait de placer de telles pratiques sous couvert de collaboration ne les rend pas pour autant moins douteuses au plan éthique, du moins c'est ce que je pense. Comme artiste, nous devons reconnaître cette problématique de manière à questionner ce que Grant Kester nomme « *l'autonomie défensive du sujet-position artiste* ». ⁽²³⁾

La collaboration, comme « partenariat artistique », et le « souper communautaire (potluck) » peuvent s'imbriquer l'un dans l'autre. À titre d'exemple, le partenariat développé par les artistes féministes et pédagogues que sont Rita L. Irwin, Nancy Crawford, Rosa Mastri, Aileen Neale, Helen Robertson et Wendy Stephenson démontre clairement de quelle manière ces modèles se lient l'un à l'autre. Au-delà de la création de leur courtepointe collective, non seulement ont-elles chacune réalisé six morceaux, dont le contenu et la signification ont été transigés par la parole et l'écoute les unes des autres, mais l'assemblage final a été déterminé par le dialogue. Irwin décrit comment cette courtepointe collective a pris forme :

« C'est à ce moment-là que nous avons décidé de créer une courtepointe. Non pas une traditionnelle. Non plus une courtepointe dont le motif serait décidé à l'avance par un des membres du groupe. Plutôt, nous avons formé un partenariat esthétique à l'intérieur duquel nous avons élaboré et re-élaboré le modèle de notre travail collectif, pendant et tout au long du temps que nous avons passé ensemble. Notre partenariat esthétique s'est développé selon un paradigme d'auditrice. Nous apprenions les unes des autres et en sommes venues à des décisions collectives ». ⁽²⁴⁾

Dans le cas présent, grâce à la négociation, la collaboration se développe comme un processus de réciprocité. En accordant ainsi plus d'importance au second modèle de Gilligan et en travaillant l'écoute, on constate la faiblesse du niveau de collaboration du cercle de la courtepointe.

LE CALIBRAGE DE LA COLLABORATION

JUDY CHICAGO : UNE DIRECTRICE RESPONSABLE

Alors, quels sont la nature et le degré réel de collaboration de *The Dinner Party*?

Plutôt que de discuter de cette œuvre en regard d'une esthétique essentialiste, ou même encore, de son lien avec l'iconographie chrétienne, cette analyse porte sur la différence entre la collaboration réciproque et la collaboration directive. Néanmoins, mon objectif n'est pas d'évaluer *The Dinner Party* et de faire valoir cette œuvre comme étant 100 % collaborative ou pas du tout, mais plutôt de la situer quelque part entre les deux. Il ne s'agit pas tant d'élaborer un paradigme de ceci ou de cela — à savoir : soit une éthique de séparation (main dans la main avec les fonctions de directeur) ou soit une éthique d'attention, de réactivité et de responsabilité (main dans la main avec la réciprocité). Je propose plutôt une éthique qui amalgamerait les caractéristiques des deux. En confrontant l'opinion des tenants d'un *The Dinner Party* collaboratif à celle des tenants du contraire, cela paraît tout à fait logique. Je vais donc tenter de la situer à mi-chemin, entre les deux. Le vocabulaire et la phraséologie que j'emploie affichent un parti pris, non déguisé de ma part et sans équivoque, pour la réciprocité.

(23) Voir l'ouvrage de Grant Kester intitulé *Conversation Pieces : Collaboration and Artistic Identity*, p. 4.

(24) Voir l'article de Rita L. Irwin, *Listening to the Shapes of Collaborative Artmaking*, paru dans *Art Education*, Mars 1999, vol. 52, n° 2, p. 38.

Alors, quelle est l'origine de l'œuvre *The Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago et où pouvons-nous la situer dans ce discours sur le Soi et l'Autre? Judy Chicago l'explique elle-même : « Quand j'ai commencé à travailler sur *The Dinner Party*, je ne pouvais imaginer que cela prendrait cinq ans et autant de gens pour réaliser *ma* conception ».⁽²⁵⁾ (la mise en italique est de l'auteure) Après trois ans de travail en solitaire, principalement à élaborer le concept, à faire des croquis et à maîtriser les techniques de peinture sur faïence, elle se procure des apprentis pour la mise en production de l'œuvre. Et bien que *The Dinner Party* soit une conception de Chicago, pour son achèvement « quelque 400 personnes y ont travaillé ».⁽²⁶⁾ C'est seulement avec le soutien de cette main-d'œuvre désintéressée que les 30 assiettes avec les gobelets, la vaisselle et les chemins de table brodés ainsi que les tables et le plancher en tuiles de porcelaine ont pu se transformer en une œuvre d'art tridimensionnelle. Dès que Chicago se rend compte de l'impossibilité de réaliser cette œuvre sans aide, elle délègue des tâches aux nombreuses personnes qui semblent avides (peut-être trop) d'aider et d'assurer que tout se déroule conformément à ses attentes. De toute évidence, Chicago accordait une très grande confiance et autant de responsabilités à celles et ceux qui travaillaient avec (ou pour ?) elle. Dirigé par Diane Gelon (sa seconde), Susan Hill (chêfe de la section broderie et travaux à l'aiguille), Ken Gillian (designer installateur) et Leonardo Skuro (céramiste), cette imposante main-d'œuvre a fait marcher l'atelier sans Chicago, à plusieurs reprises et ce, à chaque fois, pendant plusieurs semaines. De sa maison de Bolinas Beach, cinq mois avant le vernissage de *The Dinner Party*, Chicago écrit : « l'atelier, situé à 800 kilomètres d'ici, fonctionne sans moi depuis plusieurs semaines — une indication de l'existence d'une structure autonome (indépendante de moi) ».⁽²⁷⁾ Et bien que l'atelier ait fonctionné sans Chicago, *The Dinner Party* demeure **sa conception — d'abord et avant tout — et entièrement l'œuvre de Judy Chicago.**

« Le système de l'artiste individuel n'a pas fonctionné pour nous », affirme Judy Chicago « et les femmes continuent encore de le faire sans arrêt. Je crois qu'une des véritables contributions de [*The Dinner Party*] sera de démontrer une autre façon de faire de l'art pour une femme artiste ».⁽²⁸⁾ C'est sous l'étiquette du féminisme que la collaboration est devenue un outil pour forger et renforcer nos interrelations et élargir la conscience du sexisme social. Cette façon de faire de l'art a pour objet de contester les moyens dont l'histoire de l'art occidental a usé pour débiliter l'artiste.

Accoler le terme de « collaboration » à *The Dinner Party* ne peut se faire sans précaution. Le processus « collaboratif » s'orchestre depuis le locus de l'autorité vers l'extérieur — de Chicago à ses subordonnés immédiats et, par la suite, au reste des troupes laborieuses. En 1984, le critique Robert Hobbs étiquette ainsi Chicago : « Il s'agit moins d'une collaboratrice que d'une entrepreneure qui n'offre pas à ses artisans la possibilité d'une *collaboration* à l'œuvre *pleine et entière* » (la mise en italique est de l'auteure).⁽²⁹⁾ Ce portrait présente Chicago comme la directrice d'une entreprise d'autosatisfaction. Une « collaboration pleine et entière » nécessiterait que le processus de Chicago se centre sur un échange réciproque entre son Soi et ses co-opérateurs. Les paramètres esthétiques du projet devraient offrir suffisamment de souplesse pour s'adapter au processus du travail avec les autres.

(25) Voir l'ouvrage de Judy Chicago intitulé *The Dinner Party : A Symbol of Our Heritage*, Anchor Books, New York, 1979, p.19

- (26) Voir l'article de Lucy R. Lippard *Judy Chicago's Dinner Party*, paru dans *Art in America*, avril 1980, p.116.
 (27) Voir de Judy Chicago *The Dinner Party*, p. 20.
 (28) Voir la citation de Judy Chicago dans l'article de Lucy Lippard, *Judy Chicago's Dinner Party*, p. 116.
 (29) Voir l'article de Robert C. Hobbs, *Rewriting History : Artistic Collaborations since 1960*, paru dans *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*, Cynthia Jaffee MacCabe éd., Smithsonian Institution Press, Washington DC, 1984, p.80.

Dans le cas de *The Birth Project*, une initiative à laquelle Chicago a travaillé, soutenue par une équipe internationale de bénévoles pour traduire en broderie son iconographie de la naissance, selon les propres termes de la brodeuse Frannie Yablonsky, les couturières, « *créaient dans la création de Judy* ». ⁽³⁰⁾ Une « collaboration pleine et entière » aurait nécessité, de la part de Chicago, qu'elle délègue une partie de son autorité à ses collaborateurs et que toutes les décisions de nature esthétique ne soient pas son seul apanage et prises, uniquement, en fonction des lignes directrices de son programme. Dans le cas présent, le partage du travail n'est pas régi par un principe de co-égalité puisque chaque membre de l'entreprise ne jouit pas d'une influence (égale) sur la prise de décision.

Comme l'explique Lisa Steele : « *Lorsque Chicago insiste sur l'aspect collectif ou collaboratif du mode de production de The Dinner Party, alors que du même souffle elle affirme son "contrôle total de l'esthétique", c'est là que le bât blesse. Ce n'est tout simplement pas possible* ». ⁽³¹⁾ Ce mode de travail avec les autres n'englobe en aucune façon une éthique de réactivité dégageant de la réciprocité. Chicago divise le travail pour obtenir le résultat esthétique qu'elle s'est fixé. Au cours d'une entrevue avec Norma Broude et Mary D. Garrard, Chicago déclare : « *Audrey dépend de moi pour mes talents en arts visuels et moi d'elle pour ses talents de tisserande, c'est notre collaboration* ». ⁽³²⁾ Ce que proclame ici Chicago se veut appartenir à un processus collaboratif alors que c'est elle qui conçoit l'iconographie que rendra la tisserande. La tisserande n'a pas autant besoin de l'artiste que l'artiste d'elle. Je m'interroge sur le degré de collaboration d'un tel partenariat alors que l'art est assimilé à la conception de l'iconographie et que l'objectif de la tisserande, dans ce cas-ci, se limite à rendre la vision de l'artiste. ⁽³³⁾

Dans un étonnant antagonisme, Judith E. Stein, non seulement acclame le travail de Chicago, mais le décrit comme « *l'exemple le plus ambitieux et le mieux connu d'un travail collaboratif* ». ⁽³⁴⁾ Collaboration s'inscrit ici, de toute évidence, dans le modèle du cercle de la courtépente où la vision d'un ou d'une artiste est concrétisée par le travail des autres. Toutefois, a contrario, il y a ces affirmations tranchantes de critiques qui, soutenant Hobbs et Steele, reprochent à Chicago d'avoir plus ou moins délégué sa vision à d'autres, bien qu'elle ait accédé seule au sommet de la célébrité du milieu de l'art. Sans prendre de détour, Karin Woodley écrit :

« *L'usage de milliers de bénévoles fait par Judy Chicago évacue aussi de graves questions, spécialement à la lumière du fait que c'est le nom de Chicago qui figure en tête d'affiche sur toutes les publicités, et que son analyse semble imprégner le travail. [...] Cela servait aussi les intérêts de Chicago de se donner le rôle de mentor auprès de travailleurs non salariés dont les habiletés lui étaient nécessaires. [...] La domination totale d'une femme, en fait, sape et nie les fins d'une telle entreprise* ». ⁽³⁵⁾

(30) Voir la citation de Frannie Yablonsky dans l'article de Judith Stein *Midwife to the Revolution*, *New York Times Book Review*, 15 septembre 1985, p. 31.

(31) Voir l'article de Lisa Steele, *The Limitations of The Dinner Party*, Fireweed, hiver 1982, p. 31.

(32) Voir le chapitre *Conversations with Judy Chicago and Miriam Shapiro*, dans *The Power of Feminist Act*, de Norma Broude et Mary D. Garrard, éd., Harry N. Abrams Inc., New York, 1994, p. 73.

(33) Grant Kester se sert d'une comparaison semblable pour décrire le lien entre le maître imprimeur et son technicien. Voir à ce sujet dans *Conversation Pieces : Collaboration and Artistic Identity*, le chapitre

- intitulé *Unlimited Partnerships : Collaborations in Contemporary Art*, Cepa Gallery, New York, 2001, p. 4.
- (34) Voir l'ouvrage de Judith E. Stein, *Collaboration*, p. 228.
- (35) Voir l'article de Karin Woodley, *The Inner Sanctum : The Dinner Party*, dans *Visibly Female*, de Hilary Robinson, éd. et préface, Camden Press, London, 1987, p. 97.

Juste ou pas, cet énoncé problématise ce que Stein appelle « collaboration ». Cet état de fait sape le processus collaboratif parce que cela suggère une éthique de l'ego qui nie tout désir de partage — de partager l'autorialité avec celles et ceux qui ont participé à son travail.

Toutefois, textes et photos, soulignant l'apport de celles et ceux qui ont investi temps et énergie dans cette entreprise accompagnaient *The Dinner Party* chaque fois que l'œuvre était exposée. Pour réprimer toute critique négative, Chicago affirme ceci avec conviction :

« *Moi, qui ai mis la photo de tous ceux qui ont travaillé à la réalisation de The Dinner Party, moi qui ai inclus tous ceux qui ont travaillé avec moi à The Birth Project, j'exploite les femmes. [...] Moi qui ai toujours soutenu tous mes collaborateurs — ils m'accompagnent, sont à mes côtés, leur nom est sur les murs, ils sont remerciés dans le livre — malgré tout, on me traite d'exploiteuse* ». ⁽³⁶⁾

Le processus qu'emploie Chicago relève d'une éthique de la responsabilité/reconnaissance, plutôt que d'une éthique de la réactivité. Chicago peut être une directrice, mais elle est de toute évidence une directrice éthiquement responsable qui, pour ainsi dire, accorde le crédit à qui il est dû. Bien que Chicago soit éloignée de ses artisans par la direction (i.e., là où le Soi est hiérarchiquement séparé de l'Autre), elle est encore suffisamment liée à eux pour reconnaître ses obligations à leur égard. Il n'y a pas de réponse facile à la question « Ce travail est-il de nature collaborative ou non ? » — là où « collaboration » constitue un absolu. Il n'y a pas de réponse nette, noire sur blanc, comme le laissent entendre Woodley, Hobbs, Steele et Stein. Si c'est de nature collaborative, ce qui est clair c'est que *The Dinner Party* est *moins* collaboratif que directif, *plus* directif que coopératif.

LE PARTI PRIS DE SUZANNE LACY : TEL QUE PERSONNIFIÉ ET EXÉCUTÉ PAR LES AUTRES

Contrastant avec le coup de fouet de la critique autour de l'œuvre de Judy Chicago, la pratique artistique activiste et collaborative de Suzanne Lacy a reçu et continue de recevoir louanges et reconnaissance de ses pairs. Plusieurs critiques avancent que les performances de Lacy accordent à l'« invisible » pouvoir et présence. « Lacy leur donne voix ». Mais de qui est cette voix qui se fait entendre?

Depuis les années 1970, Suzanne Lacy a abordé une longue liste de thèmes socio-politiques : le crime, le viol, la pauvreté, la vieillesse, l'emprisonnement, le racisme, le sexisme, la violence contre les femmes et les droits de celles-ci. Ses performances publiques collaboratives traitent, entre autres, de ces sujets. ⁽³⁸⁾

(36) Entrevue de Judy Chicago reproduite dans *The Power of Feminism*, au chapitre de *Conversations with Judy Chicago and Miriam Shapiro*, Mary Broude et Mary D. Garrard, éd., Harry N. Abrams Inc., 1994, p. 67.

(37) Voir les trois exemples suivants : *The Body Politics of Suzanne Lacy*, article de Jeff Kelley, paru dans *But is it Art? The Spirit of Art and Activism* de Nina Felskin, Bay Press, Seattle, 1995, p. 220 à 248; un article de Diane Rothenberg intitulé *Social Art/Social Action*, paru dans *The Drama Review: A Journal of Performance Studies*, 1988, vol. 32, n° 1, p. 61 à 70; un article de Jennifer Fisher intitulé *Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni and Marina Abramovic*, paru dans *Art Journal*, hiver 1997, vol. 56, p. 29 à 31.

(38) Pour une description exhaustive de plusieurs de ses projets, voir Jeff Kelly dans *Body Politics of Suzanne Lacy*.

« *Mon expérience comprend des collaborations avec d'autres artistes et, de manière plus générale, des collaborations conçues avec des personnes issues de communautés variées et ayant diverses occupations* » écrit Lacy dans l'exposé de sa démarche artistique.⁽³⁹⁾ Tout en collaborant avec des artistes telles que Leslie Labowitz (cfr : *In Mourning and Rage*, 1977; *Take Back the Night* (1978)) et Kathleen Chang (voir : *The Life and Times of Donaldina Cameron* (1977)), Lacy « a élargi le processus collaboratif ». ⁽⁴⁰⁾ pour y inclure des partenariats avec des non-initiés, tels que des policiers, des activistes (hotline) et même des femmes âgées.

Les performances publiques auxquelles nous référons ici sont celles dans lesquelles Lacy collabore avec des femmes âgées, à savoir : *Inevitable Associations*, 1976, et les deux projets *Whisper* : *Whisper, the Waves, the Wind*, 1984 et *Crystal Quilt*, 1987. Bien que l'esthétique formelle de chacune des performances diffère, dans les trois, les femmes âgées se rassemblent pour échanger sur ce que signifie vieillir. La comparaison entre *Inevitable Associations* et les projets *Whisper* fait ressortir la divergence sur laquelle repose cet essai, à savoir : la différence entre des pratiques collaboratives régies par des principes de réciprocité et des pratiques considérées de nature collaborative, bien qu'elles soient davantage directives. Plutôt que de décrire en détail l'esthétique visuelle de chacune de ces performances, je m'en tiendrai uniquement à la partie où il y a entrecroisement avec le processus collaboratif.

Inevitable Associations, une œuvre d'art du début, a pris place dans le hall de l'hôtel Baltimore, à Los Angeles, et a été mise en scène par Lacy et dix femmes âgées, dont certaines étaient des amies et que Lacy avait rencontrées, pour la plupart, au Fairfax Jewish Community Centre. Ici, les collaboratrices de Lacy ne sont pas simplement ses muses, mais, à titre de co-performatrices, elles façonnent *son* esthétique. J'utilise l'adjectif « son » avec hésitation. Cela fait bien ressortir la contradiction inhérente à tout projet collaboratif initié par un seul artiste qui (s)élection(ne) des participants en fonction de *son* programme. Comment un projet collaboratif peut-il être l'œuvre d'un seul auteur et non de co-auteurs? Au mieux, de telles collaborations peuvent masquer l'autorialité en « *dissolv(ant) momentanément les différences entre artistes et participants* ». ⁽⁴¹⁾ À la fin, l'artiste est toujours artiste et le participant encore participant.

Dans *Inevitable Associations*, cette dissolution s'opère lorsque Lacy écoute et répond à ses collaborateurs. La pratique de Lacy avec les autres est réciproque — dans ce cas-ci. Bien qu'initié par Lacy, *Inevitable Associations* connaît des modifications sensibles au cours de la période d'association avec d'autres. Lacy voulait que ses collaboratrices soient vêtues de noir, mais s'est ravisée lorsque l'une d'elles s'y est objectée, le noir étant une couleur associée aux funérailles. ⁽⁴²⁾ En réponse aux craintes de cette performeuse, Lacy propose d'ajouter un deuxième volet dans lequel les performeuses porteraient leurs propres vêtements, s'assoiraient sur des chaises d'un rouge vibrant, parmi des jeunes gens, hommes et femmes, et discuteraient de leur vie et du phénomène de vieillissement. Lacy n'a ni éconduit, ni ignoré cette angoisse, elle ne défend pas une esthétique immuable. Elle reconnaît que sa performance dépend de l'apport de ses vieilles dames. Elle décide de

(39) Voir de Suzanne Lacy, *Artist Statement*, à l'adresse électronique suivante : www.sla.purdue.edu/WAAW/Cohn/Artists/Lacystat.html (adresse vérifiée en février 2005)

(40) Ibidem.

(41) Henry A. Giroux avance que le type de performance pratiquée par des artistes comme Lacy, produit cet effet. Voir *Impure Acts*, Routledge, New York, 2000, p. 136.

(42) Ce désaccord est amplifié comme l'indique Jeff Kelley. Voir son article intitulé *The Body Politics of Suzanne Lacy*, p. 228 et 229.

donner un peu de lest — d'ajouter à son canevas de manière à prendre en compte cette angoisse. En référence à cette décision, Jeff Kelley écrit : « *La [p]articipation est un processus dialogique qui modèle aussi bien l'artiste que le participant. Tout comme l'art, ce n'est pas fixe, mais s'épanouit dans le temps et en lien avec les intérêts qui y sont consacrés. Pour l'artiste, ces intérêts représentent des perspectives et des valeurs non envisagées ou prises en compte au départ* ». ⁽⁴³⁾ Même si Suzanne Lacy est l'initiatrice du projet et, à l'évidence, contrôle l'esthétique de la performance, elle partage l'autorité avec ses co-performeurs qui agissent sur son esthétique. Le processus de négociation qui précède la performance illustre une éthique d'attention, de réactivité et de responsabilité, une éthique qui cherche à lier étroitement Soi et Autrui. Ici, la collaboration se développe au sein d'un processus de réciprocité fait de concessions mutuelles. Cependant, et de manière contradictoire, la critique louange les collaborations de Suzanne Lacy, alors que ses co-performeurs demeurent anonymes.

Pour débiter *Inevitable Associations*, Suzanne Lacy se métamorphose publiquement dans le hall de l'hôtel Biltmore. Plutôt que de se travestir en jeune femme, Lacy s'y montre vieillie, pour ressembler à ses co-performeurs. Pendant la « métamorphose » de Lacy, elles entrent calmement dans le hall, vêtues de noir et gagnent leurs chaises rouges du côté opposé de Lacy. Dès que le changement de look est achevé, les performeurs plus âgés se lèvent et encerclent Lacy et la revêtent de noir. ⁽⁴⁴⁾ Ici, Lacy se connecte inextricablement à ses collaboratrices (i.e. Soi-et-l'Autre) pour devenir ses collaboratrices (i.e., Soi-l'Autre). Dans ce cas, ces modèles peuvent se combiner pour en créer un troisième (Soi-et-Soi-l'Autre), où le Soi et l'Autre sont non seulement liés inextricablement, mais également interchangeable dans leurs sujets-positions, dans la mesure où le Soi devient l'Autre. C'est ce que la critique Moira Roth décrit comme le double besoin de Lacy d'« à la fois expérimenter et faire une avec l'Autre ». ⁽⁴⁵⁾

En discutant de *Inevitable Associations*, Lacy elle-même explique : « *Je me suis sentie incroyablement unie à elles, par une connexion matriarcale [...]*. ⁽⁴⁶⁾ Cette connexion matriarcale s'accomplit en transcendant la différence d'âge qui les sépare. Mais, en « devenant » une femme âgée, Lacy ne s'approprie pas leur expérience. Plutôt, elle s'unit à elles de manière empathique. ⁽⁴⁷⁾ La hiérarchie qui, ostensiblement, lui confère l'autorité comme artiste est déstabilisée en sorte que l'opération soit partagée avec ses co-performeurs. L' *Inevitable Associations* de Lacy remet en question, sans le moindre doute, la notion de Grant Kester de défense de l'autonomie du sujet-artiste. ⁽⁴⁸⁾ Déjà, alors que les performances publiques de Lacy connaissent une progression exponentielle, en termes d'envergure, sa pratique avec les autres change considérablement. Plutôt que des coartisans, les participants deviennent, pour Lacy, une ressource (physique et d'inspiration). La relation entre son Soi et Autrui n'a plus rien de réciproque : les autres sont devenus les pions de son jeu de société.

(43) Ibidem, p. 233.

(44) Le deuxième volet (ou volet ajouté) de la performance a alors suivi.

(45) Voir l'article de Moira Roth intitulé *Suzanne Lacy: Social Reform and Witch*, paru dans *The Drama Review: A Journal of Performances Studies*, 1988, vol. 32, n° 1, p. 57.

(46) Voir Suzanne Lacy telle que citée dans l'article de Moira Roth, *Suzanne Lacy: Social Reform and Witch*, p. 51.

(47) Jeff Kelley utilise un argument semblable dans *The Body Politics of Suzanne Lacy*.

(48) Kester écrit : « *Mais il y a, oserais-je dire, une importante distinction à faire entre ces formes de collaboration, qui assimilent l'Autre à une simple denrée pour l'inspiration, mais en font un privilégié au plan épistémologique, un artiste (l'Autre comme muse, un relent stylistique ou un antidote au conformisme bourgeois) et ces projets*

qui maintenant commencent à questionner l'autonomie défensive du sujet-position artiste dans sa position même ». Voir l'ouvrage de Grant Kester intitulé *Conversation Pieces: Collaboration and Artistic Identity*, p. 4.

Incluant, dans certains cas, jusqu'à des milliers de participants, les œuvres collectives à grande échelle de Lacy nécessitent sa direction et sont beaucoup moins collaboratives que les précédentes *Inevitable Associations*. S'appuyant sur plusieurs collaborateurs, Lacy a dû donner du lest. Toutefois, étant la conceptrice et du contenu et de la forme, l'ensemble des décisions relève d'elle. Si l'autorité défensive de Lacy, comme directrice, est dé-centrée au travers de ses collaborations géantes, elle est seulement dé-centrée pour actualiser son but. Bien que de telles performances puissent être au sujet de et pour ses participants, elles sont aussi beaucoup pour satisfaire sa propre vision. « *Toutefois, Lacy l'artiste est également âpre au gain* », écrit Lucy Lippard, « *Ses appétits personnels sont aussi satisfaits, particulièrement son besoin de voir sa vision se concrétiser* ». ⁽⁴⁹⁾

Comparativement à *Inevitable Associations*, la collaboration se joue très différemment dans le cas des deux projets *Whisper* dans lesquels un réseau de « complicité », ⁽⁵⁰⁾ composé presque exclusivement d'un personnel et de performeurs bénévoles, participait à la production de la performance publique — sous la direction de Lacy. Cette « collaboration » correspond au modèle du cercle de la courtepoinette. Toutefois, dans le cas présent, ceux qui travaillent à satisfaire la vision de l'artiste ne sont pas seulement les performeurs, mais une équipe responsable de l'organisation. Les nombreux membres du personnel bénévole qui ont organisé et préparé les deux événements tombent aussi dans la très large définition de « collaborateurs » de Lacy.

Bien que très semblables dans le thème, les projets *Whisper* diffèrent de *Inevitable Associations* en cela que Lacy n'y co-performe pas avec ses « collaboratrices ». Plutôt, elles performent sous sa direction. Le jour de la Fête des mères de 1984, 154 femmes âgées, vêtues d'ensembles blancs, se sont rassemblées à Children's Cove, sur la plage de La Jolla, en Californie, pour présenter *Whisper, the Waves, the Wind*. Trois ans plus tard, à la Fête des mères, une fois de plus, des femmes âgées, cette fois au nombre de 430 — vêtues de noir, se sont rassemblées dans Crystal Court, à l'édifice IDS, à Minneapolis, au Minnesota, pour présenter *Crystal Quilt*. *Whisper, the Waves, the Wind* débute avec la descente solennelle d'une série de marches puis, arrivées au bas, sur la plage, les performeuses se placent, quatre à quatre, autour de tables nappées de blanc virginal. *Crystal Quilt*, débute de manière semblable, avec l'entrée des performeuses dans l'atrium d'un édifice à bureaux, déambulant solennellement à partir de chacun des coins, se dirigeant vers l'espace de la performance pour finalement se placer, quatre à quatre, autour de tables nappées de rouge et de jaune. Dans les deux cas, se tiennent des conversations animées au cours desquelles les performeuses, assises, répondent aux questions que Lacy leur a transmises à l'avance, questions qui servent à amorcer la discussion sur ce que vieillir signifie pour les femmes. ^(51,52) Toutes les indications d'entrée sont soigneusement

(49) Voir l'article de Lucy R. Lippard intitulé *Lacy: Some of Her Own Medicine*, paru dans *The Drama Review: A Journal of Performance Studies*.

(50) Le terme de « complicité » réfère à un processus par lequel les participants se conforment à l'agenda décisionnel de Lacy, ils l'endossent ou s'y plient.

(51) Stephanie Arnold souligne les quatre questions qui structurent le dialogue dans *Whisper, the Waves, the Wind*. Voir l'article *Suzanne Lacy's Whisper, the Waves, the Wind*, paru dans *The Drama Review: A Journal of Performance Studies*, Printemps 1985, vol. 29, n° 1, p. 128.

(52) Dans *Crystal Quilt*, les nappes contrastantes, aux couleurs lumineuses, et le tapis noir créaient un immense motif à carreaux conçu pour imiter la courtepoinette. Comme les bras et les mains des performeuses obéissaient à des signaux musicaux, la configuration de la courtepoinette se modifiait. Voir la photographie par Ann Mardsen, dans l'ouvrage de Judith E. Stein intitulé *Collaboration*, p. 239.

synchronisées à l'aide d'une trame audio qui donnent les signaux à l'équipe de production et aux performeuses, du début à la fin. Lacy co-ordonne le rythme et le séquençage des deux performances, à partir d'une aire centrale de vision, et communique avec l'équipe de production par intercom, pour contrôler le déroulement des événements.⁽⁵³⁾ Ici, le rôle de direction de Lacy est évident, mais de combien de corde disposent ses collaborateurs pour l'organisation?

Mon propos s'éloigne maintenant des événements de type performance dont il a été jusqu'ici question et rétrograde pour se concentrer sur la période préparatoire qui les a précédés.⁽⁵⁴⁾ Une fois que Lacy a complété la conception et la conceptualisation des deux projets *Whisper*, venait une importante étape de recrutement du groupe de performeuses et de l'équipe de production qui travailleraient jusqu'au dernier moment à la réalisation de la vision de Lacy. Pour faciliter les deux événements, Lacy a créé un comité organisateur, une équipe de femmes responsables de tout le recrutement et placée sous son étroite supervision.⁽⁵⁵⁾ Dans le cas du premier *Whisper Project*, *Whisper the Waves*, *the Wind*, un pré-événement, un « potluck (souper communautaire) », était organisé, en 1983, pour susciter de l'intérêt pour le projet et permettre aux 18 femmes du comité organisateur — toutes des activistes communautaires — de recruter des participantes en prévision du mois de mai suivant. Ce comité a poursuivi ses activités de recrutement jusqu'à la date ultime de la performance. Ce n'était pas une mince tâche. À certains moments, elles ont dû convaincre les indécises d'adhérer.⁽⁵⁶⁾ En réponse à leur frustration, Lacy insistait sur le fait que « les activistes doivent trouver le bouton sur lequel appuyer ». ⁽⁵⁷⁾ Appuyer sur le bon bouton signifiait non seulement de rendre tangible le projet de Lacy aux éventuelles performeuses, mais aussi suffisamment attrayant pour qu'elles sentent que leur participation y serait cruciale.

Bien que la collaboration puisse donner lieu à des exemples d'action humaine avec « toutes les apparences d'un choix conscient (italique de l'auteure), ceux-ci n'illustrent pas nécessairement l'adhésion de plein gré ». ⁽⁵⁸⁾ Le terme de coercition conviendrait-il mieux ici que celui de collaboration? « Lacy est une missionnaire », explique Lucy Lippard, « elle veut "convertir les gens à sa vision" ». ⁽⁵⁹⁾ Mais combien de pression doit-elle exercer « convertir les gens à sa vision »? Pour portraiturer Lacy la prosélyte se gagnant des adeptes/participants, ainsi que la décrit Lippard, elle leur fait la « sérénade », une sérénade aux accents égoïstes et au message dangereusement semblable à celui du bouton à trouver. En sollicitant, pour ses performances, la participation de non-artistes, « Lacy s'est

(53) Cette orchestration méticuleuse est plus abondamment décrite par Diane Rothenberg, voir *Social Art/Social Action*, p. 63.

(54) Pour cette partie de mon analyse, je suis grandement redevable à l'anthropologue Diane Rothenberg qui compare et oppose les deux projets *Whisper* dans une savante étude de la structure du comité organisateur créé pour faciliter ces performances. La recherche de Rothenberg s'appuie largement sur des entrevues réalisées auprès des participantes, bien qu'elle ait collaboré au premier projet *Whisper*, de même qu'elle ait mené des recherches sur le terrain et fait des observations sur le deuxième peu avant qu'il ne soit terminé.

(55) Ibidem, p. 61 à 70.

(56) Ibidem, p. 66.

(57) Suzanne Lacy citée par Diane Rothenberg. Ibidem, p. 67.

(58) Jill Casid et Maria Deguzmán ont contesté cette collaboration, voir à cet effet *Collaboration's Boundary Problems*, p. 10.

(59) Voir *The Pink Glass Swan*, de Lucy R. Lippard, The New Press, New York, 1995, p. 221.

rendue compte que pour elle la participation signifiait convaincre les gens d'accepter de faire ce qu'elle leur demandait de faire et ensuite, de trouver des façons de le faire ensemble », écrit Jeff Kelley.⁽⁶⁰⁾ Dans *Inevitable Associations*, cela implique que Lacy a dû modifier son concept initial. Quoi qu'il en soit, je soupçonne que lorsque les gens ne se laissent pas convaincre d'abonder dans son sens, il lui reste la coercition.⁽⁶¹⁾

L'autorité de Lacy est évidente. Lacy était elle-même aux commandes du comité organisateur et le rôle dévolu par Lacy au comité était d'exécuter son plan de match. Je suggérerais que ces femmes complètent Lacy, dans la mesure où, en bonne intelligence avec elle, elles deviennent ses contreparties — « en bonne intelligence » doit être compris au sens où elles se conforment au plan de Lacy, sans jamais complètement incarner ou faire leur son objectif. Cela est particulièrement évident si nous considérons que l'événement terminé, aucune des membres du comité n'était prête à développer une structure pour perpétuer le message de Lacy sur le vieillissement, au-delà du moment même de la tenue de la performance.⁽⁶²⁾

Les projets *Whisper* ont été exécutés avec succès, avec le soutien de groupes organisateurs largement composés de bénévoles.⁽⁶³⁾ Dans les deux cas, Lacy développe un réseau de « collaboration » dédié à la « réalisation diligente d'un objectif spécifique et inhabituel »⁽⁶⁴⁾ Ceci entraîne la formation d'une très grande « complicité » autour d'un objectif qui est finalement celui de Lacy. Une fois qu'elle a méticuleusement défini les contours du contenu et de la forme, ce sont ses « performeuses /collaboratrices » qui en font à peu près tout le remplissage.⁽⁶⁵⁾ Le contour établi, la « collaboration » n'est pas vraiment un moyen de compléter l'image. Il ne s'agit ni de partage dans le cadre d'un partenariat esthétique, non plus que de possibilité pour les participants d'ajouter leur touche personnelle : participation s'entend ici au sens de « nourrir », non pas de « modifier » l'objectif de Lacy. Non seulement Lacy a-t-elle dirigé le comité organisateur, mais aussi l'équipe des directeurs de production et leur personnel, pour s'assurer d'une exécution parfaite des deux performances. Les autres étaient responsables des campagnes de financement et de la recherche de subventions. La réalisation de *Crystal Quilt*, a monopolisé 1 500 bénévoles, sur une période de deux ans et demi.

Qualifier les projets *Whisper* de « collaboratifs » pose problème, non seulement parce que les autres sont assujettis et faits complices de la réalisation d'une vision qui est finalement celle de Lacy, mais aussi parce que celle-ci exerce volontairement un énorme pouvoir sur les autres. Bien que ces projets évoquent des images de toiles sociales et de réseaux à résonance collaborative, parce que, de fait, ils réunissent des gens, il n'empêche qu'ils sont issus d'un ordre pyramidal au sommet duquel se trouve Lacy. À travers la hiérarchie, elle et Autrui sont séparés par des frontières ego-logiques.

(60) Voir : *The Body Politics of Suzanne Lacy*, de Jeff Kelley, p. 232.

(61) Comme artiste ayant initié plusieurs projets de collaboration avec d'autres, je confesse que d'« amener des gens à consentir » a, pour moi, une affreuse résonance.

(62) Voir de Diane Rotheberg *Social Art /Social Action*, p. 67.

(63) Heureusement, dans le cas de *Crystal Quilt*, plusieurs postes administratifs et de direction étaient rémunérés. Ibidem, p. 68.

(64) Ibidem, p. 61.

(65) Voir l'article de Lucy R. Lippard, *Lacy: Some of Her Own Medecine*, p. 71.

CAROLE CONDÉ ET KARL BEVERIDGE : LA COLLABORATION COMME PRATIQUE DIALOGIQUE

La pratique artistique collaborative de Carole Condé et de Karl Beveridge bouleverse la notion du Moi-Soi. Par des partenariats avec différents syndicats locaux, en majorité canadiens, ils ont créé, au cours des deux dernières décennies, des photos-récits qui n'abordent pas précisément leurs questionnements, mais créent une arène politique discursive dans laquelle les questions les plus urgentes pour les syndiqués sont débattues et réfléchies.

L'institution que constituent les syndicats est le terrain sur lequel Carole Condé et Karl Beveridge entament leur démocratisation de la culture.⁽⁶⁶⁾ Dès leur plus ancienne collaboration syndicale, *Standing Up*, chronique sur la lutte d'ouvrières pour établir une première convention collective, en passant par *No Immediate Threat*, 1985-1986, mettant en présence des travailleurs d'une centrale nucléaire ontarienne, jusqu'à cette production plus récente, *Our Poverty is Their Power*, 1992, réalisée pour le compte de la Coalition anti-pauvreté d'Ontario avec le Conseil du travail de la Communauté métropolitaine de Toronto — leur pratique artistique est centrée, de manière continue, sur le dégagement d'un espace où les autres peuvent s'exprimer.⁽⁶⁷⁾

Carole Condé et Karl Beveridge discutent ouvertement des problématiques de leur pratique d'artistes/activistes travaillant, main dans la main, avec le mouvement ouvrier. Relatant leurs rencontres initiales avec les représentants syndicaux dans l'introduction de *First Contract*, publication documentant leur premier projet de collaboration, les artistes décrivent le scénario habituel du début de ces rencontres. Le terme d'« œuvre d'art », expliquent les artistes, suscite immédiatement des interrogations.⁽⁶⁸⁾ Se rappelant comment ils tentaient d'apaiser les appréhensions, Condé et Beveridge écrivent : « [P]our nous [œuvre] signifie l'art des vies des travailleurs — la vie dans son immédiateté, les emplois, l'expérience, les bonnes choses et les mauvaises. “ Comment vous voyez vous-mêmes les choses ” ». ⁽⁶⁹⁾ La collaboration n'équivaut pas, ici, à actualiser une vision, celle finalement des artistes tout puissants, mais plutôt à l'écoute de l'Autre et de ses expériences.

Dans l'examen de la collaboration qui prend place dans ce dernier exemple, l'esthétique visuelle tient le second rôle, alors que le développement d'une « esthétique relationnelle »⁽⁷⁰⁾ est jugé crucial. Une telle esthétique se déploie avec le dialogisme du mode de collaboration de Condé et de Beveridge; elle se développe dans l'interaction et la réciprocité présentes. Comparativement aux pratiques collaboratives rassemblées de Suzanne Lacy et de Judy Chicago, la collaboration a, ici, une tout autre résonance éthique. J'affirme que le processus de collaboration développé par Carole Condé et Karl Beveridge est beaucoup plus collaboratif. Dès lors, j'utiliserai, tout au long de cette étude de cas, le terme « collaboratif », sans aucune réserve. Avec la dynamique dialogique complexe qui s'installe, s'établit un dialogue à trois voix — dans lequel, non seulement discutent-ils entre eux à titre de co-artistes/partenaires, mais également, à titre d'artistes collaborant avec le

(66) Voir l'extrait de Dot Tuer intitulé *Is it Still Privileged Art ? The Politics of Class and Collaboration in the Art Practice of Carole Condé and Karl Beveridge*, tiré de *But is it Art ? The Spirit of Art and Activism*, Bay Press, Seattle, 1995, p. 202.

(67) Pour une liste détaillée de leurs projets, voir *Projects by Carole Condé and Karl Beveridge 1975-1998*, tiré de *Carole Condé and Karl Beveridge: Political Landscapes*, Gallery TPW, Toronto, 1998, p. 30 et 31.

(68) Voir de Carole Condé et Karl Beveridge, *On Art and Work*, tiré de *First Contract*, Between the Lines, Toronto, 1986, p. 13.

(69) Ibidem.

(70) Voir l'ouvrage de Suzi Gablik intitulé *Connective Aesthetics: Art After Individualism*.

mouvement syndical. Ils comptent sur leurs collaborateurs de la classe ouvrière pour déterminer les paramètres thématiques de la représentation. Le dialogue n'est pas linéaire et unidirectionnel; il n'est pas livré par le duo d'artistes aux collaborateurs. Il est plutôt cyclique et multidirectionnel.

Conséquemment, j'affirmerais que leur processus est centré sur l'écoute, qu'il correspond à ce que David Michael Levin appelle « l'écoute éclairée ». C'est une écoute qui tend vers le « *Gelassenheit* » (pratique uniquement d'écoute) « [...] écoute qui [...] renvoie au croisement du Soi et de l'Autre », ⁽⁷¹⁾ par laquelle le Soi et l'Autre s'écoutent mutuellement. C'est une pratique aussi bien à *l'écoute de* qu'*être écouté de*, c'est celle des *Soi à l'écoute*.

La notion « d'écoute éclairée » décrit le dialogue en cours qui s'installe entre les artistes et les syndiqués, dès le moment où ils entrent en contact avec les permanents d'une centrale syndicale qui représentent un groupe d'un secteur donné, jusqu'à la réalisation des œuvres. Généralement, Condé et Beveridge font en sorte de rencontrer d'abord les représentants permanents d'un syndicat pour leur faire part de leur proposition. ⁽⁷²⁾ Si elle est prise en compte, ils discutent alors des thèmes susceptibles de présenter un intérêt pour une unité locale. Si une unité syndicale locale considère que la collaboration pourrait être bénéfique, les artistes rencontrent l'exécutif du syndicat pour trouver un terrain d'entente, pour voir « s'ils partagent l'un l'autre des atomes crochus », comme l'expliquent les artistes. ⁽⁷³⁾ Cette première rencontre leur permet de se faire une idée générale des préoccupations de l'unité locale. S'ensuivent des entrevues qu'ils réalisent avec les travailleurs et, à partir desquelles se développent le contenu et la forme. « *Dans la production de notre œuvre, nous travaillons étroitement avec les syndiqués et nous les consultons tout au long de son élaboration* ». ⁽⁷⁴⁾ Toutefois, collaborer avec le mouvement ouvrier ne se limite pas à négocier le contenu et la forme avec les intéressés. Cela, concluent les artistes, est la partie facile :

« En travaillant avec le mouvement ouvrier, nous sommes en constante négociation sur une série de choses : les répartitions de tâches, la créativité et le travail, l'art et ses supports média, le contenu et la forme, aussi bien que les différences de classe (la leur et la nôtre). Le contenu étant approuvé tout au long de la démarche de réalisation, il ne pose pas de problème, non plus que la forme, dans sa lisibilité. » ⁽⁷⁵⁾

Le degré de collaboration est lié à la perception de la connexité aux autres et laquelle dépend de notre ouverture — une connexité qui fait que l'on négocie et comprend la différence entre leur Soi et l'Autre, tout en recherchant des similitudes. Les artistes sont conscients de la différence de classe qui les sépare des syndiqués, les artistes agissant comme représentants et les syndiqués comme représentés. Cependant, ils ont aussi, comme artistes, le sentiment d'appartenir au « même mouvement social que celui des syndiqués », de « revendiquer les mêmes choses : salaire décent, meilleures conditions de travail, un certain contrôle sur notre avenir social et économique ». ^(76,77) Ils reconnaissent qu'ils ont des intérêts communs. Toutefois, comme l'expliquent les artistes « [...] la base

(71) Voir l'ouvrage de David Michael Levin intitulé *The Listening Self*, p. 223.

(72) Le processus de négociation qui s'installe est paraphrasé et décrit par Carole Condé et Karl Beveridge. Voir *On Art and Work*, tiré de *First Contract*, Between the Lines, Toronto, p. 181

(73) Ibidem.

(74) Voir de Carole Condé et Karl Beveridge *In the Corporate Shadows: Community Practice and Technology*, paru dans *Leonardo*, vol. 26, n^o 5, 1993, p. 456.

(75) Ibidem.

(76) Voir de Carole Condé et Karl Beveridge *On Art and Work*, tiré de *First Contract*, Between the Lines, Toronto, 1986, p. 15.

(77) Carole Condé et Karl Beveridge ont créé en 1984, l'Union des artistes indépendants, pour négocier un revenu minimum garanti pour les artistes auprès des membres du gouvernement.

des relations se situe au-delà du partage de convictions. Celles-ci reposent sur la confiance que nous ne profiterons pas des privilèges sociaux rattachés au travail culturel ».⁽⁷⁸⁾ Ce sentiment, on le doit au processus dialogique inhérent à la collaboration et fondé sur la vulnérabilité intersubjective.

C'est par le développement d'une connexité, par le dialogue, que Carole Condé et Karl Beveridge arrivent à dresser un portrait des expériences des syndiqués, sans sentimentalisme ou répétition des stéréotypes de la classe ouvrière dans une imagerie normative. Cette question épineuse est soulevée dans un travail antérieur, avant que les artistes ne s'engagent dans un partenariat collaboratif avec le mouvement syndical. Dot Tuer explique que, sans la rétroaction et le dialogue avec les travailleurs qu'ils veulent représenter, *Maybe Wendy's Right*, 1979, n'est que « le scénario fictif du quotidien de la "classe ouvrière" ». ⁽⁷⁹⁾ L'artiste finit par « parler pour », au lieu de « avec » (italique de l'auteure) ses sujets. ⁽⁸⁰⁾

Par la proximité et le dialogue, l'iconographie collaborative subséquente qu'ils ont développée aux côtés du mouvement syndical est beaucoup plus réflexive. Dans le cas de *Standing Up*, 1980-1981, Carole Condé et Karl Beveridge ont créé un fascicule de 27 photorécits basés sur des entrevues réalisées auprès de plusieurs travailleuses, au cours de l'année suivant leur accréditation syndicale et de la grève qui s'en est suivie pour l'obtention d'une première convention collective, auprès d'une grosse corporation américaine établie en Ontario. Par la collaboration, les artistes ont produit trois photorécits. « Ce sont les femmes elles-mêmes qui ont dicté sa forme et son contenu au projet, de même que l'orientation à prendre, expliquent Carole Condé et Karl Beveridge, dans la préface de *First Contract* ». ⁽⁸¹⁾ Comme artistes, ils ont servi d'intermédiaires entre l'expérience des femmes et sa représentation visuelle. Mais le plus important, toutefois, c'est que cela signifie créer une esthétique qui incorpore le Soi et l'Autre, une « esthétique relationnelle ». Ici, l'anonymat étant nécessaire pour assurer la protection des travailleurs contre tout contrecoup de la part du patronat, les photorécits sont *rescénarisés* avec des comédiens et les références spécifiques dans les textes d'accompagnement sont *fictionnalisées* pour recréer plutôt que documenter leur lutte à *la lettre*.* De toute évidence, ici, la collaboration amène tous et chacun à adopter une éthique d'attention et de réactivité. Confiance et respect sont les charnières du processus collaboratif développé par Carole Condé et Karl Beveridge. L'iconographie qui en résulte ne laisse aucun doute sur le fait que, d'aucune manière, ils ne s'approprient les expériences de la classe ouvrière ou ne réclament la direction et l'autorialité d'histoires qui ne sont pas les leurs. Ces histoires appartiennent aux travailleurs dont la lutte est racontée dans ces représentations collaboratives. Décrivant la méthode de Condé et de Beveridge, Dot Tuer écrit : « *La production culturelle est ancrée dans un processus de réciprocité, dans lequel un espace est créé pour le dialogue et l'échange, plutôt qu'un espace consacré à l'explication et à l'appropriation* ». ⁽⁸²⁾

(78) Voir de Carole Condé et Karl Beveridge *In the Corporate Shadows: Community Practice and Technology*, paru dans la revue *Leonardo*, vol. 26, n^o 5, 1993, p. 456.

(79) Voir l'ouvrage de Dot Tuer intitulé *Is it Still Privileged Art? The Politics of Class and Collaboration in the Art Practice of Carole Condé and Karl Beveridge*, p. 209.

(80) Ibidem.

(81) Voir de Carole Condé et Karl Beveridge la préface de *First Contract, Between the Lines*, Toronto, 1986, p. 8.

(82) Voir l'ouvrage de Dot Tuer, *Is it Still Privileged Art? The Politics of Class and Collaboration in the Art Practice of Carole Condé and Karl Beveridge*, p. 209.

Avant de clore cet exposé, j'aimerais insister sur la richesse de la collaboration comme moyen d'augmenter notre capacité de connexité avec les autres. La collaboration donne à voir comment la réciprocité pourrait nous mener à l'écoute des autres et à l'abandon de notre Moi-Soi. Suzi Gablik écrit : « *L'art qui s'enracine dans un Soi à l'écoute, qui cultive l'entrelacement du Soi et de l'Autre, suggère l'expérience d'un flux continu qui ne se limite pas au Soi mais qui s'étend à toute la collectivité, suivant des modes d'empathie réciproque* ». ⁽⁸³⁾

Comme artistes dont la pratique tend à lier le Soi et l'Autre, nous devons nous efforcer de devenir de meilleurs auditeurs.

(83) Voir l'ouvrage de Suzi Gablik, **Connective Aesthetics: Art after Individualism**, p. 82.

BIBLIOGRAPHIE

- Arnold, Stephanie, *Suzanne Lacy's Whisper, The Waves, the Wind*, **The Drama Review: A Journal of Performance Studies**, Printemps 1985, vol. 29, n° 1, p. 126 à 130.
- Broude, Norma et Mary D. Garrard, *Conversations with Judy Chicago and Miriam Schapiro*, in Norma Broude and Mary D. Garrard (éd.), **The Power of Feminist Art**, Harry N Abrams Inc., New York, 1994, p. 66 à 85.
- Beveridge, Karl et Carole Condé, **First Contract**, Between the Lines, Toronto, 1986.
- Beveridge, Karl et Carole Condé, *In the Corporate Shadows: Community Practice and Technology*, **Leonardo**, vol. 26, n° 5, 1993, p. 451 à 457.
- Beveridge, Karl et Carole Condé, **Political Landscapes**, Gallery TPW, Toronto, 1998.
- Chicago, Judy, **The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage**, Anchor Books, New York, 1979.
- Fisher, Jennifer, *Interperformance, The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic*, **Art Journal**, Hiver 1997, vol. 56, p. 29 à 31.
- Gablik, Suzi, *Connective Aesthetics: Art After Individualism*, tiré de Suzanne Lacy (réd.), **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**, Bay Press, Seattle, 1995, p. 74 à 86.
- Gillian, Carol, **In a Different Voice**, Havard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.
- Giroux, Henry A, **Impure Acts**, Routledge, New York, 2000.
- Hobbs, Robert C, *Rewriting History: Artistic Collaborations since 1960*, tiré de Cynthia Jaffee MacCabe (réd.), **Artistic Collaboration in the Twentieth Century**, Smithsonian Institution Press, Washington DC., 1984.
- Irwin, Rita L, *Listening to the Shapes of Collaborative Artmaking*, **Art Education**, Mars 1999, vol. 52, n° 2, p. 35 à 40.
- Kelley, Jeff, *The Body Politics of Suzanne Lacy*, tiré de Nina Felshin (réd.), **But Is it Art? The Spirit of Art and Activism**, Bay Press, Seattle, 1995, p. 220 à 248
- Kelly, Owen, **Community, Art and the State**, Comedia Publishing Group, London, 1984.
- Lacy, Suzanne, démarche de l'artiste : <http://www.sla.purdue.edu/WAAW/Cohn/Artists/Lacystat.html>
Dernière vérification, février 2005
- Lather, Patti, Routledge, New York, 1991.
- Levin, David Michael, **The Listening-Self**, Routledge, New-York, 1989.
- Lippard, Lucy R, *Judy Chicago's Dinner Party*, **Art in America**, Avril 1980, p. 115 à 126.
- Lippard, Lucy R, Lacy, *Some of Her Own Medicine*, **The Drama Review: A Journal of Performance Studies**, 1988, vol. 32, n° 1, p. 71 à 76.
- Lippard, Lucy R, **The Pink Glass Swan**, The New Press, New York, 1995.

- Miller, Toby, ***The Well-Tempered Self: Citizenship, Culture and the Postmodern Subject***, John Hopkins University Press, 1993.
- Roth, Moira, *Suzanne Lacy: Social Reform and Witch*, ***The Drama Review: A Journal of Performance Studies***, 1988, vol. 32, n° 1, p. 42 à 60.
- Rothenberg, Dianne, *Social Art/Social Action*, *The Drama Review: A Journal of Performance Studies*, 1988, vol. 32, n°1, p. 61 à 70.
- Steele, Lisa, *The Limitations of The Dinner Party*, ***Fireweed***, Hiver 1982, p. 31.
- Stein, Judith E, Collaboration, tiré de Norma Broude et Mary D. Garrard (réd.), ***The Power of Feminist Art***, Harry N Abrams Inc, New York, 1994, p. 228 à 245.
- Stein, Judith E, *Midwife to the Revolution*, ***New York Times Book Review***, 15 septembre 1985, p. 31.
- Tuer, Dot, *Is it Still Privileged Art*, *The Politics of Class and Collaboration in the Art Practice of Carole Condé and Karl Beveridge*, tiré de ***But Is it Art? The Spirit of Art and Activism***, Bay Press, Seattle, 1995, p. 195 à 220.
- Unlimited Partnerships: Collaborations in Contemporary Art***, Ceba Gallery, New York, 2001.
- Woodley, Karin, *The Inner Sanctum: The Dinner Party*, tiré de Hilary Robinson (réd. et intro.), ***Visibly Female***, Camden Press, London, 1987, p. 97.