

LINA LAFAYETTE

THE MUTES

23 juin 2022 - 24 juillet 2022

DOSSIER
DOCUMENTAIRE



LAFAYETTE
ANTICIPATIONS

Fondation Galeries Lafayette

Ce dossier a été conçu par l'équipe de médiation de Lafayette Anticipations pour servir d'outil pédagogique aux enseignant·e·s. Il s'articule en trois parties :

La présentation de l'exposition offre une première approche de l'exposition avec un texte de la curatrice.

L'exposition en classe propose des axes thématiques pour aborder et étudier l'exposition.

Les Références sont constituées d'un **Glossaire** qui définit les concepts clefs de l'exposition et de **Pistes bibliographiques** qui proposent une liste d'articles, de livres et de vidéos pour approfondir les thèmes principaux de l'exposition.

Les trois sections peuvent se consulter indépendamment.

Avec les autres ressources de la Fondation, le dossier documentaire participe à révéler les dessous de la pratique de création et de production de l'artiste. Vous pouvez le trouver dans l'[Espace enseignant·e·s](#) du site de la Fondation.



Lafayette Anticipations est une fondation d'art contemporain structurée autour de son activité de production. Disposant d'un atelier dédié, elle soutient la création d'artistes internationaux dans tous les domaines : l'art contemporain, le design, la musique et les arts vivants. Elle accueille chaque année trois expositions et trois festivals. Tournée vers la production, Lafayette Anticipations propose des événements et des workshops en entrée libre ou à des tarifs accessibles pour permettre à tous les publics de s'ouvrir à différentes pratiques artistiques.

La Fondation travaille régulièrement avec le champ éducatif et social dans un souci de faire participer la société dans son ensemble aux réflexions engagées par l'art. Les expositions y sont gratuites par souci d'accessibilité et une grande importance est donnée à la médiation, plaçant la parole et le partage au cœur du processus de visite.

INFOS PRATIQUES

Réservation

La Fondation Lafayette Anticipations vous accueille en visite de groupes pendant l'exposition Lina Lapelytè. Nous vous invitons à remplir [ce formulaire](#) pour réserver.

Tarifs des groupes

Pour 30 personnes

Groupes adultes : 100€

Groupes enseignement du secondaire (collège et lycée) et du supérieur : 40€

Groupes maternelles, primaires, périscolaires, handicap et champ social : Gratuit

Accès

Lafayette Anticipations
9 rue du Plâtre
75004 Paris

Suivez-nous

lafayetteanticipations.com

[Facebook](#)

[Instagram](#)

[TikTok](#)

[Twitter](#)

[Vimeo](#)

Métro

Rambuteau : ligne 11

Hôtel de Ville : lignes 1, 11

Châtelet – Les Halles : lignes 4,7,11, 14, A, B, D

Bus

Archives – Rambuteau : lignes 29, 75

Centre Georges Pompidou : lignes 38, 47, 75

Hôtel de Ville : lignes 67, 69, 76, 96

Vélib

N°4103 : **Archives – Rivoli**

N°4014 : **Blancs-Manteaux – Archives**

Parking

31 rue Beaubourg

41-47 rue Rambuteau

4 place Baudoyer

SOMMAIRE

La performance

Définition

Historique

Quelques exemples

Le chant

Chanter faux

L'harmonie, la dissonance

La sur-expression par le chant

Un terrain hostile : un espace végétal où règne l'inconfort

Les orties

Les chaussures

Les bancs

Les cannes, les tenues

Les textes chantés : des textes intimes qui font écho à nos propres expériences

L'intime

L'expérience

Revenir à l'essentiel, re-faire société

La crise de l'écoute

La musique et le lien social

La célébration de la polyphonie

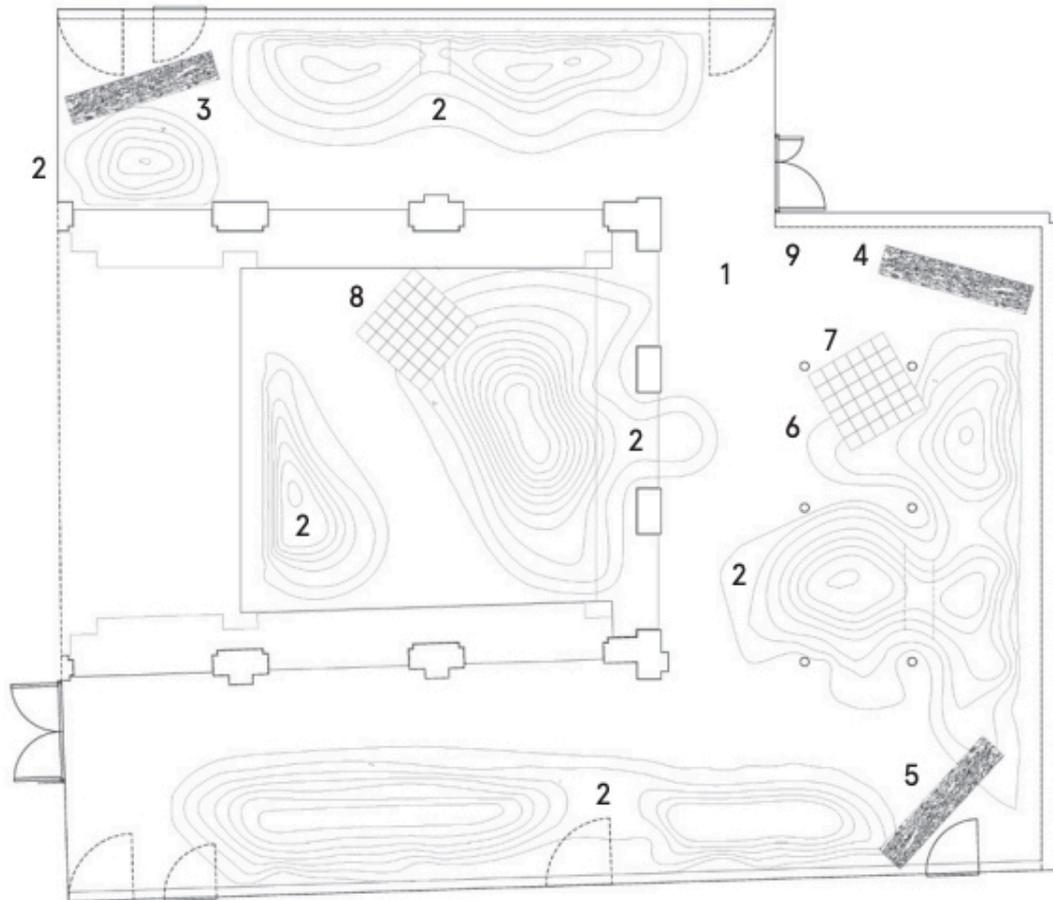
La présentation de l'exposition

À travers la musique, les installations et l'orchestration de performances collectives, Lina Lapelytè s'intéresse aux structures de pouvoir, aux cultures et manières d'être contemporaines. En bouleversant les codes dominants de la tradition musicale occidentale, ses œuvres nous invitent à reconsidérer certaines constructions sociales et à ainsi repenser la place de l'individu dans la communauté. Ses ballades abordent les questions d'écologie, de genre, de vulnérabilité, d'invisibilité et d'altérité.

Pour sa première exposition en France, Lina Lapelytè crée une performance musicale inédite interprétée par un chœur de personnes n'ayant pas eu de formation musicale. Allant à l'encontre des canons classiques qui excluent celles et ceux qui chantent "faux", *The Mutes* prend la voix comme point de départ et réunit un groupe d'interprètes non professionnel·les qui n'ont pas "l'oreille musicale". Dans cette pièce, Lina Lapelytè questionne les notions d'harmonie et de justesse et, plus largement, les conventions et normes sociales qui entraînent des difficultés à accepter l'autre. L'espace d'exposition est transformé en un paysage d'orties, plantes aux effets urticants bien connus et aux propriétés médicinales souvent méconnues. Leur présence renforce la signification symbolique de l'œuvre, qui cherche à défaire les catégorisations. L'œuvre réfléchit également aux forces qui contraignent les corps, comme en témoignent des sculptures de chaussures à semelles obliques, conçues pour redresser le corps une fois portées sur une surface inclinée. Une bande son composée par Lina Lapelytè, avec des contributions enregistrées par les musiciens Angharad Davies, Rhodri Davies et John Butcher, accompagne les interprètes amateur·rices pendant qu'il·elle·s se déplacent et chantent dans l'espace, tout au long de l'exposition.

Les paroles qu'il·elles chantent sont extraites du livre de Sean Ashton, *Living in A Land*, un autoportrait ambivalent dans lequel le narrateur décrit ce qu'il n'a jamais fait, ne fait plus ou ne fera jamais. Ces textes poétiques font appel à nos souvenirs, nos désirs et nos regrets. En proposant de faire entendre les voix de celles et ceux qui en ont été privés, Lina Lapelytè célèbre la polyphonie, l'écoute attentive et l'expression individuelle, tout en s'interrogeant sur la manière dont nous pouvons former un chœur et constituer une voix collective.

Commissaire : Elsa Coustou



1. *The Mutes*, performance musicale pour 12 personnes chantant faux, son, costumes, boucle
2. *Nettle garden*, orties, dimensions variables
3. *Three days of rites*, chêne, 300 × 60 × 40 cm
4. *Three days of rites 2*, chêne, 300 × 60 × 40 cm
5. *Three days of rites 3*, chêne, 300 × 60 × 40 cm
6. *Shoes* (10 paires), bambou, cire à dorer, dimensions variables
7. *Ramp 1*, céramique émaillée, 180 × 180 × 30 cm
8. *Ramp 2*, céramique émaillée, 180 × 180 × 30 cm
9. *Walking Canes* (10), bois, peinture graphite, dimensions variables



Née en 1984 en Lituanie, Lina Lapelytė vit et travaille entre Londres et Vilnius.

Après l'obtention d'un diplôme de violon classique, Lina Lapelytė a étudié la sculpture au Royal College of Art de Londres. Ses premières œuvres se concentraient principalement sur l'improvisation musicale et la musique électronique. Depuis 2013, elle s'est réorientée vers une pratique performative ancrée dans la musique qui flirte avec la pop culture, les stéréotypes de genre et la nostalgie. Ses œuvres récentes font appel à des performeur·euse·s professionnel·le·s et amateur·trice·s, souvent pour une performance chantée prenant la forme d'un événement collectif et affectif qui interroge la vulnérabilité et la mise sous silence. En 2013, sa collaboration avec Rugilė Barzdžiukaitė et Vaiva Grainytė a abouti à la création de l'opéra contemporain *Have a Good Day!* Deuxième projet collaboratif du trio, l'opéra-performance *Sun and Sea* (2017) a représenté la Lituanie à la 58e Biennale de Venise en 2019 et remporté le Lion d'or.

L'exposition en classe

La performance

Historique

La performance est une pratique artistique qui vise la réalisation d'une action par l'artiste ou d'autres participant·e·s. Cette action peut avoir lieu en direct, être documentée, spontanée, ou présentée devant un public. Cette pratique artistique a été développée au fil des décennies comme un genre à part entière dans lequel l'art est présenté en direct avec une immédiateté de son pouvoir signifiant.

La performance comme expression artistique est née au début du XXe siècle avec les recherches des futuristes italiens et la contestation radicale et ironique des artistes Dada. Elle est «ré-inventée» dans les années 50, à la fois par le groupe japonais Gutai et au Black Mountain College par John Cage, Merce Cunningham et Rauschenberg, tous reconnaissant dans Dada, une source d'inspiration majeure. Depuis, elle n'a plus quitté le devant de la scène artistique, trouvant sans cesse des modalités et des intentions différentes pour produire des formes, des récits, interroger les habitudes, les perceptions et les stéréotypes. Les happenings, le groupe Fluxus en proposeront des modèles. Elle devient une pratique majeure d'un art politique et engagé dans les années 60. Elle devient protéiforme dans les années 90 et 2000. Il existe plusieurs termes désignant des types de performances se rattachant à différentes traditions. La «performance concrète», est essentiellement une action artistique comportementale entreprise par un (ou des) artiste(s), face à un public; la «manœuvre» active une tentative d'infiltration comportementale de l'environnement par l'artiste et des objets prolongateurs; le happening; la «poésie-action» relève de la mise en situation d'une action impliquant le texte et la présence; la «situation construite» est une action dirigée vers le tissu social; l'«art corporel» ou «body-art» des années 60 et 70 définit une pratique où les limites du corps sont mises à l'épreuve dans un cadre artistique et où l'artiste vise à expérimenter et à faire partager une œuvre dans laquelle le corps est mis en état de déstabilisation cognitive ou expérientielle. D'autres traditions artistiques proposent d'autres concepts de performance. Une chose semble néanmoins claire: le corps, le temps et l'espace constituent généralement les matériaux de base d'une «performance».

Source : MAC/VAL CQFD 2

« L'affirmation délibérée du corps et de l'identité de l'artiste dans le processus de création considéré comme œuvre d'art, et surtout dans l'émergence d'un travail qui s'est d'abord appelé performance, a fonctionné pour beaucoup d'artistes comme une manière directe de refuser toute médiation, comme l'acte de prendre position. En ce sens, il ressemble aux actions que les protestataires des droits civils, du mouvement contre la guerre et du mouvement féministe ont entreprises en descendant dans la rue avec leur corps individuel et collectif. D'un autre point de vue, le propos du body art n'a jamais vraiment été le corps. Beaucoup des processus artistiques qui utilisent le corps de l'artiste visent en fait à sortir des limites corporelles de l'être humain, contestent les cadres idéologiques qui règlent le mouvement dans l'espace de certains corps (des corps de couleur, des corps de femmes) (...). On a pensé que si les objets (surtout ceux en bronze, peut-être), peuvent durer à travers l'espace physique et le temps, les expériences, elles, peuvent durer dans la mémoire, et circulent grâce aux interactions humaines. Cette idée d'effets durables des expériences éphémères, temporelles et subjectives est abordée du point de vue de l'artiste/performer aussi bien que du public. De la même manière que beaucoup d'artistes de performances cherchent à offrir une expérience, ils la cherchent aussi pour eux-mêmes. Adrian Piper veut non seulement perturber la conscience populaire et quotidienne des gens, à New-York, qui voient son corps défiguré par les ballons enfoncés dans ses vêtements, ou le chewing-gum collé sur son visage, (...), elle veut aussi ces expériences pour elle-même; elle veut, comme elle le dira plus tard à propos de *Mythic Being*, expérimenter son identité propre à l'intérieur d'un corps marqué socialement et qui n'est plus vraiment le sien (...). »

Laura Cottingham, «Are you experienced? Le féminisme, l'art et le corps politique», *L'art au corps*, Musée de Marseille-RMN, 1996, p. 328. et p.332

Quelques exemples

Marina Abramović - *Freeing the voice* (1975) : Dans *Freeing the voice*, l'artiste serbe est couchée sur le dos, le visage caché, et elle laisse vibrer sa voix : de longs sons semblent provenir du plus profond de son corps, car sa voix très basse s'élève au fil de la performance. Elle s'interrompt seulement pour respirer. La performance au Kulturni Centar de Belgrade dure environ 60 minutes.

Abraham Poincheval - Dans la peau de l'ours (2014) : L'artiste français explore la nature humaine à travers la perte progressive des sens, en étudiant les notions de limites physiques et mentales, d'enfermement en solitaire et d'immobilité. En 2014, l'artiste s'est glissé dans le corps d'un ours empaillé du Musée de la chasse et de la Nature durant 13 jours, dans la volonté de faire corps avec le monde animal. Il s'est nourri d'aliments déshydratés proches de ce que consomme l'ours : poisson, champignons, graines ou insectes, stockés dans des sachets sous vide.*

Tino Sehgal - Carte blanche au Palais de Tokyo (2016) : L'artiste britannique propose des oeuvres performatives qui portent sur les échanges humains, la danse, la parole ou le chant. Présentées durant toute la durée de son exposition au Palais de Tokyo, ses performances ont réuni 400 performeur·se·s.

Le chant

Chanter « faux »

La performance musicale de Lina Lapelytè, interprétée par un chœur de personnes n'ayant pas suivi de formation musicale, interroge les codes dominants de la tradition musicale occidentale. Cette chorale rassemble des performeur·euse·s dépourvu·e·s « d'oreille musicale », une faculté permettant de chanter « juste », d'apprécier un son, de le reconnaître, et de le reproduire. Il·elle·s éprouvent des difficultés à respecter la tonalité et sont imprécis dans la maîtrise des notes.

Cette imprécision découle de plusieurs difficultés : Il·elle·s peuvent avoir du mal à chanter à l'unisson, maintenir une hauteur de note constante pendant un temps, reproduire une hauteur de ton donnée ou des intervalles d'une suite de notes, en répétition ou de mémoire. Ces difficultés peuvent être liées à une mauvaise audition, un défaut de mémoire, l'anxiété, la difficulté à programmer un son au niveau cérébral puis à le produire mécaniquement en utilisant le larynx.

Il·elle·s manquent souvent de formation musicale : cette compétence s'acquiert en s'entraînant à coordonner les muscles du larynx à une note entendue. Il s'agit d'un apprentissage technique qui demande aussi un travail de confiance en soi.

L'harmonie, la dissonance

En laissant de la place à celles et ceux qui chantent « faux », Lina Lapelytè questionne les notions d'harmonie et de justesse. Le mot harmonie (αρμονία) est un mot d'origine grecque, issu du verbe αρρρίσκω qui signifie lier, mettre ensemble, assortir. Originellement utilisé en musique, le terme a ensuite été appliqué dans d'autres domaines pour signifier l'idée de beauté, d'apaisement et de paix intérieure ressentie quand les parties d'un tout sont en rapport parfait entre elles. En musique, l'harmonie correspond à la concordance et l'agrément à l'écoute de divers sons perçus.

Dans la théorie de la musique occidentale, l'art de l'harmonie étudie la construction des accords, les principes qui les gouvernent et leurs enchaînements. Lorsqu'on parle du sonore, perçu par l'oreille, et de l'art qui lui correspond, la musique, il y a deux types de distances à ordonner en rapport spécifique entre elles pour que le résultat sonore soit perçu esthétiquement en tant qu'« harmonieux » et musical :

– Les rapports des parties sonores, la superposition des « pistes » dans le temps, ou la façon dont les sons sont organisés dans le temps. Il s'agit de ce qu'on appelle en musique le rythme.

– Les rapports des sons les uns par rapport aux autres en fonction de leur fréquence : ce qu'on appelle en musique l'intervalle sonore, base de toute mélodie.

En musique, la recherche de l'harmonie a poussé à chercher une logique de composition. Les œuvres musicales sont toujours structurées par une succession d'accords.*

Dans *Confessions d'un compositeur* (1948), John Cage questionne cet apprentissage de la musique et expose que cette conception de l'harmonie résulte avant tout de l'esprit humain et de ses processus de pensée.

« Un son isolé n'est en lui-même ni musical, ni non musical. C'est simplement un son. Et, peu importe sa nature, il peut devenir musical en trouvant sa place dans un morceau de musique. Avec cette façon de voir, la définition de la musique que m'avait inculquée ma tante Phoebe était nécessairement remise en cause. D'après elle, la musique se composait de mélodie, d'harmonie et de rythme. Pour moi, elle était désormais l'organisation du son, plus précisément l'organisation par n'importe quel moyen de n'importe quel son. Cette définition présente l'avantage d'être large, au point d'inclure toute musique qui n'a pas recours à l'harmonie, soit, sans doute, la majeure partie de la musique composée sur cette planète. Elle englobe en effet toute la musique orientale, toute la musique occidentale ancienne et classique, ainsi qu'une part importante et non négligeable de notre production actuelle. »

La production actuelle n'a effectivement pas toujours recours à l'harmonie. Elle peut être le reflet de stimuli quotidiens nouveaux. On comprend donc que l'homme, dans son effort de retravailler ce qui l'entoure à travers l'art, ait transformé sa création artistique en utilisant des nouvelles formes issues de ce nouvel environnement. Ces nouvelles expressions donnent aux artistes la possibilité de travailler sur des nouvelles problématiques.*

En 1978, Martha Wilson s'inspire notamment de son manque son manque de formation musicale pour former un groupe punk conceptuel entièrement féminin, DISBAND, avec Daile Kaplan et Barbara Ess à New-York. Si le groupe commence avec des instruments standard, elles les abandonnent rapidement pour se concentrer sur leurs voix et les percussions corporelles (claquements de mains, piétinements, etc) comme base pour des chansons humoristiques et contestataires.

→ **Visionnez des vidéos de DISBAND.**

La sur-expression par le chant

Dans la performance de Lina Lapelytė, les textes ne sont pas seulement dits à voix haute. Ils sont chantés, comme pour exposer davantage la vulnérabilité des performeur·euse·s. Cela peut rappeler les comédies musicales, où les protagonistes chantent leurs sentiments, mettant à nu leur fragilité. Les sentiments sont chantés, car ils sont trop forts pour être contenus.



© Rasa J

Le chant est la seule réponse à la puissance des émotions ressenties par les personnages. La sur-expression par le chant peut en effet être un moyen clair pour éclairer les pensées des personnages, sans laisser une quelconque ambiguïté sur leurs ressentis. Cela peut aussi provoquer un effet cathartique.

Dans la performance *Sun and Sea* (2017) de Lina Lapelytė, qui a reçu le Lion d'or à la 58e Biennale de Venise en 2019, des personnages variés reposent sur leurs serviettes, sur une plage brûlante, bercés par les rires des enfants et le rythme régulier des vagues, avant de se mettre à chanter pour exprimer leurs inquiétudes. Cela peut rappeler la scène d'ouverture de *La La Land* (2016) de Damien Chazelle où les gens se mettent à chanter, bloqués dans les bouchons, sur l'échangeur qui relie les autoroutes 105 et 110 de Los Angeles pour faire coeur ensemble et créer un moment d'unité collective.

→ Visionnez la scène d'ouverture *La La Land* (2016).

Un terrain hostile : un espace végétal où règne l'inconfort

Les orties

L'espace d'exposition est transformé en un environnement végétal où l'inconfort règne. L'artiste nous plonge dans un jardin tout à fait inhabituel qui vise à renverser les canons traditions d'esthétique et de confort. La scénographie permet ainsi de retranscrire la position des performeur·se·s qui n'osent pas prendre la parole.

Le sol de l'espace d'exposition est recouvert d'orties. Lina Lapelytè s'intéresse aux plantes qui sont considérées comme des « mauvaises herbes ». Les mauvaises herbes ou adventices (terme scientifique, qui survient incidemment, qui s'ajoute accessoirement) sont des plantes qui au fil des siècles ont été catégorisées comme nocives, inutiles et indésirables, souvent en fonction de critères économiques et productivistes.

Du haut du mètre qu'elles peuvent atteindre, les orties sont entièrement couvertes de poils qui forment des petits tubes de silices se brisant au moindre frottement, laissant s'immiscer sous la peau un liquide allergisant riche en histamine, entraînant une sensation de brûlure et des petites boursouflures rougeâtres.

C'est une plante vivace qui pousse dans les terrains abandonnés, les décombres, le long des chemins. Dotée de rhizomes, les orties peuvent sans mal rapidement coloniser des espaces et se trouvent particulièrement sur les sols riches en azote.

Ces plantes combattues, marginalisées, intéressent Lina Lapelytè car elles offrent une nouvelle perspective du monde humain et naturel, brouillant les frontières et proposant des avenir alternatifs. Leur présence renforce la signification symbolique de l'œuvre, qui cherche à défaire les catégorisations. L'artiste raconte aussi les orties lui rappellent sa grand-mère puisqu'elle pensait que les coups de bouquets d'orties sur le dos permettaient de guérir les douleurs musculaires.

Les chaussures

Des sculptures de chaussures à semelles obliques sont éparpillées dans les espaces.

Conçues pour redresser le corps une fois portées sur les rampes en céramique, elles incarnent l'instabilité et la fragilité de notre place dans la société. Les chaussures sont douloureuses et modifient la posture des performeur·se·s. Il·elle·s doivent pour corriger ce déséquilibre marcher sur des rampes en céramique, dont la pente corrige l'inclinaison de leurs chaussures.

C'est dans ces espaces d'ascension qu'ils peuvent retrouver une posture droite et s'adonner plus librement au chant sans que leurs corps ressentent une quelconque gêne. Toutefois, les performer·euse·s ne portent jamais les chaussures dans la performance de Lina Lapelytė, laissant la possibilité aux visiteur·se·s de les trouver dans les espaces, cachés dans les orties, ou plus exposés sur les rampes en céramique.

Les chaussures sont fabriquées dans les ateliers de production de la Fondation. La technique utilisée est l'électrolyse pour leur donner leur effet cuivré.

→ Une vidéo de production est disponible sur la web app **Rebond**.

Les bancs

Trois bancs d'une longueur de deux mètres sont aussi disposés dans les espaces d'exposition. Les ondulations sur le chêne massif représentent des ondes sonores, sculptées à la fraiseuse numérique dans la Fondation. Les bancs visent normalement, avec leur siège allongé, à offrir un moment de repos à plusieurs personnes. Dans la performance de Lina Lapelytė, les bancs sont un reflet de l'inconfort des performer·euse·s qui déambulent en permanence dans les espaces d'exposition, faisant seulement des pauses momentanées dans les espaces.

Les cannes, les tenues

Les visiteur·se·s peuvent aussi observer des cannes disposés dans les espaces qui ressemblent à des branches de bois. L'artiste aime avoir des éléments sculpturaux dans ses performances puisqu'elle a aussi fait des études de sculpture. De plus, elle travaille à nouveau avec une styliste lithuanienne pour les tenues des performer·euse·s. Ces vêtements, de la marque Gowns For Sport, permet de donner un style à la fois unique et confortable.

Le déséquilibre, l'inconfort

Le déséquilibre mis en avant par l'artiste met en exergue le sentiment de malaise des personnes auxquelles on refuse habituellement la parole. Les individus invités au silence manquent souvent de confiance en eux·elles et peuvent avoir une posture qui trahit cette absence d'assurance : les épaules rentrées, le dos courbé, les tics nerveux...

Cette notion fait aussi écho à l'absence de justesse de leur voix qui ne parvient pas à être en à toucher certaines notes. Les chaussures, les bancs, les rampes évoquent donc les forces qui contraignent les corps, mais aussi les nouveaux équilibres possibles.

Les textes chantés

Des textes intimes

Les textes chantés par les performeur·se·s sont extraits du roman de Sean Ashton *Living in a Land*, des mémoires fictives composées de phrases négatives où le narrateur fait le récit de ce qu'il n'a jamais fait, ne fait plus ou ne fera jamais – autant d'activités et de pensées qui font écho à nos propres expériences.

La sélection de l'artiste est composée de neuf chansons que l'artiste a adapté au fur et à mesure des répétitions. D'une durée de quarante minutes environ, la performance musicale traite de sujets variés, comme nos souvenirs, nos désirs et nos regrets.

Ces textes laissent une grande place à l'intime. Le CNRTL définit l'intime comme ce qui se situe ou se rattache à un niveau très profond de la vie psychique; qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'observation externe, parfois aussi à l'analyse du sujet même.

Les rapports intimes sont des rapports qui échappent à la sphère publique et politique. Le texte nous plonge dans les pensées d'un narrateur qui nous partagent ses pensées de la vie quotidienne. Dans le texte *Old school*, le narrateur fait notamment état de son décalage avec les autres, de l'anxiété commune de ne de ne pas être choisi par les autres, de ne pas être intégré·e dans un groupe.



© Rasa J

Cela peut faire écho à la performance *Milk Debt* (2020) de Patty Chang. L'artiste a recueilli des listes de peurs auprès de différents individus, qui ont ensuite été transformées en un script lu par une performeuse qui tire son lait. Ces peurs prennent plusieurs formes et niveaux, allant des insécurités relationnelles et des craintes intimes à l'oppression systémique et aux traumatismes collectifs.

« Je crois que l'acte de produire du lait maternel et la lactation est un acte empathique. Biologiquement, le lait maternel est créé lorsque le corps commence à produire les hormones prolactine et ocytocine. L'ocytocine est une hormone qui est produite lorsqu'une personne est amoureuse. L'acte de produire du lait maternel permet à la femme de s'engager dans cet état d'être, que certains pourraient décrire comme étant plus connecté, plus ouvert et acceptant, et ne pensant pas d'abord à soi. »

→ **En apprendre davantage sur *Milk Debt* (2020).**

L'expérience

Les textes reviennent sur les expériences vécues ou non vécues. Cela peut permettre de mettre en lumière des sentiments intimes, mais aussi de révéler le poids de ces expériences dans nos vies. Les expériences permettent de nous forger une identité. Cet intérêt pour l'anodin et le quotidien peut rappeler le travail de l'autrice Annie Ernaux. Dans son dernier ouvrage, *Le Jeune Homme* (2022), elle écrit : « Si je ne les écris pas, les choses ne sont pas allées jusqu'à leur terme, elles ont été simplement vécues. »

Revenir à l'essentiel, re-faire société

La crise de l'écoute

De nombreuses études sur la société de l'information et le rôle accru des technologies de communication ont identifié l'émergence d'une « nouvelle économie » où l'attention devient un élément central des processus économiques et une source de revenus majeure pour les entreprises.

À l'heure où la surabondance d'informations s'accompagne du phénomène de surcharge informationnelle, l'attention des individus devient une denrée rare.

Une dynamique plus générale d'accélération sociale contribue à renforcer le sentiment de manque de temps et la pénurie des ressources attentionnelles chez les individus. Le développement des technologies de communication contribue à l'accélération du changement socioculturel et l'accélération du rythme de vie. Cela crée une « crise globale de l'écoute », entendue au sens d'une incapacité croissante des individus à pouvoir entendre les voix contraires, porter attention aux différences et se mettre dans une disposition d'ouverture. Ce phénomène est d'autant plus grave que la faculté d'écoute joue un rôle important dans la résolution de désaccords profonds et la compréhension mutuelle.

La dimension de l'écoute a été largement négligée par les théoriciens. L'accent mis sur la prise de parole peut contribuer à accentuer l'inégalité en faveur de ceux qui ont davantage la capacité et l'opportunité de s'exprimer. C'est cette tension qui est jeu dans l'exposition *The Mutes* de Lina Lapelytė puisque l'artiste tente à rétablir l'aspect égalitaire de l'écoute qui favorise l'empathie et la compréhension mutuelle.

→ **En apprendre davantage sur la crise de l'écoute .**

La musique comme lien social

Lina Lapelytė nous rappelle que la musique permet de faire corps avec les autres. Pour l'artiste, les performeur·se·s ne sont pas seulement des voix : ce sont une unité. Les voix résonnent dans l'espace et entre elles. *The Mutes* est avant tout sur la relation entre les personnes et leur environnement – et la façon dont tout interagit ensemble.

La vibration commune du son donne corps au lien social. Une connivence peut s'instaurer simultanément dans cette activité qui fait sens vers un but commun : chanter ou jouer de la musique ensemble. Elle permet aussi de créer un temps commun. Cette temporalité partagée dispose d'une très forte charge symbolique.

Elle peut contribuer à donner une signification aux événements qui se produisent et nous interrogent. En temps de crise, elle permet de rassembler la société mais aussi de trouver des chemins de partage différents.

La célébration de la polyphonie

Lina Lapelytė nous permet d'apprécier la diversité des voix qui composent notre monde et d'imaginer de nouveaux possibles. En proposant de faire entendre les voix de celles et ceux qui en ont été privés, Lina Lapelytė célèbre la polyphonie, l'écoute attentive et l'expression individuelle, tout en s'interrogeant sur la manière dont nous pouvons former un chœur et constituer une voix collective.

Cela nous interroge sur notre capacité à écouter les autres dans notre société actuelle, où le capitalisme, l'individualisme, la surcharge de travail, l'afflux constant de données, réduit notre capacité d'écoute et d'ouverture aux autres.

À contre-courant des exhortations actuelles, l'artiste nous encourage à nous inspirer de ces présences et d'encenser la diversité des voix qui composent le monde pour mieux réinventer notre humanité. La performance ne vise pas à en faire de meilleurs chanteur·se·s, comme le rappelle Lina Lapelytė dans son entretien avec Elsa Coustou, curatrice de l'exposition, mais bien de rendre le public plus à l'écoute : *"I am not trying to make them better singers - it will hopefully make us better listeners."*



© Rasa J

Textes chantés

I've never had mumps

I've never had mumps,
I've never measles,
I've never had chicken pox,
I've never had syphilis

I've never taken a wrong turn...
I've never taken the wrong exit off
the autobahn

Pen pal

I've never had a pen-pal. I've never
had a mentor.
I've never gone back to my
childhood.
I've never gone back to my childhood
home.

I've never had a pen-pal.
I've never had a mentor.
I've never gone back to my
childhood.
I've never gone back to my childhood
home.
I've never gone back to the
conclusion
that we live
in time not place, time, not place,
time, not place

I've never exfoliated or deep-pore
cleansed,
I've never put salt in my tea instead
of sugar,
or sugar on my chips instead of salt.

Je n'ai jamais eu les oreillons

Je n'ai jamais eu les oreillons,
Je n'ai jamais eu la rougeole,
Je n'ai jamais eu la varicelle,
Je n'ai jamais eu la syphilis

Je ne me suis jamais trompé de
route
Je ne me suis jamais trompé de
sortie d'autoroute

Correspondant

Je n'ai jamais eu de correspondant.
Je n'ai jamais eu de mentor.
Je ne suis jamais revenu à l'enfance.
Je ne suis jamais revenu dans la
maison de mon enfance.

Je n'ai jamais eu de correspondant.
Je n'ai jamais eu de mentor.
Je ne suis jamais revenu à l'enfance.
Je ne suis jamais revenu dans la
maison de mon enfance. Je n'ai
jamais conclu
que nous vivons
dans le temps, pas l'espace, le
temps, pas l'espace, le temps, pas
l'espace.

Je n'ai jamais exfolié ma peau ni
désincrusté mes pores
Je n'ai jamais mis du sel dans mon
thé à la place du sucre
ni de sucre sur mes frites à la place
du sel.

Textes chantés

Christmas dinner

I've never not
finished my dinner
I've never not
finished my pint
I've never gone out
looking for trouble
Ask me whether I still enjoy my
Christmas dinner.
Ask me whether I still enjoy my
Christmas dinner now that
I'm older
ask me if I really distinguished
between my work cloth and my
normal cloth
ask me if regret not learning the
language and musical instrument or a
trade
I never had tapas I never driven a
seven point five tone truck

Childhood home

I've never gone back
I've never gone back
to my childhood home
I've never gone back
to my childhood home
and found it to be emotionally sterile
I've never gone back to my childhood
home
and come to the conclusion that
we live in time, not place,
time, not place, time, not place.
we live in time not place
time not place
time not place time not place
time not place

Le repas de Noël

Je n'ai jamais pas
terminé mon dîner
Je n'ai jamais pas
terminé ma pinte
Je n'ai jamais
cherché les ennuis.
Demandez-moi si j'apprécie encore
mon repas de Noël.
Demandez-moi si j'apprécie encore
mon repas de Noël maintenant que
je suis plus âgé.
Demandez-moi si je fais la
distinction entre mes vêtements de
travail et mes vêtements habituels
Demandez-moi si je regrette de ne
pas avoir appris une langue, un
instrument de musique ou un métier
Je n'ai jamais mangé de tapas. Je
n'ai jamais conduit de camion de 7,5
tonnes

La maison de mon enfance

Je ne suis jamais revenu
Je ne suis jamais revenu
dans la maison de mon enfance
Je ne suis jamais revenu dans la
maison de mon enfance, et je n'ai
jamais trouvé qu'elle était
émotionnellement stérile
Je ne suis jamais revenu dans la
maison de mon enfance et n'ai
jamais conclu que nous vivons dans
le temps, pas l'espace, le temps, pas
l'espace, le temps, pas l'espace nous
vivons dans le temps, pas l'espace le
temps, pas l'espace le temps, pas
l'espace le temps, pas l'espace le
temps, pas l'espace

Textes chantés

Keys to the kingdom

It is unlikely, is it not, that I shall ever
be given the keys to the kingdom
It is unlikely, is it not, that I shall ever
be given the keys to the city –
It is unlikely is it not that I shall ever
be given the keys to the small market
town
it is unlikely is it not that I shall ever
receive recognition in my own village
is unlikely, is it not, that I shall ever
be the master in my own head it is
unlikely that I shall ever quite know
my own mind,

Old school

It is unlikely that I shall ever be
invited back,
to my old school,
to show what I have done with my
life, what I have made of myself
and yet it is unlikely
that I shall be
the one chosen

Les clés du royaume

Il est peu probable, n'est-ce pas,
qu'on me donne un jour les clés du
royaume.
Il est peu probable, n'est-ce pas,
qu'on me donne un jour les clés de la
ville –
Il est peu probable, n'est-ce pas,
qu'on me donne un jour les clés du
petit bourg.
Il est peu probable, n'est-ce pas, que
je devienne un jour maître de mon
esprit – il est peu probable que je
connaisse un jour vraiment mon
propre esprit.

Ancienne école

Il est peu probable, n'est-ce pas, que
je sois un jour invité
dans mon ancienne école,
pour montrer ce que j'ai fait de ma
vie, ce que je suis devenu
et il est peu probable que je sois
celui qu'on choisisse.

Textes chantés

Vegetable garden

I've never grown anything from seed
i've never been canoeing

I've never cultivated a vegetable
garden.

I've never cultivated a vegetable
garden

I've never cultivated a vegetable
garden

and entered my produce for
competition.

I've never grown mushrooms in a
basement.

I've never grown mushrooms in a
basement

or forced rhubarb in a pitch-black
cellar.

Philosophical

i'm never anything but philosophical
i'm never anything but philosophical
i'm never anything but philosophical

about losing my way,
about losing my umbrella,
about losing my cloakroom ticket in a
bathtub
and having to wait

Jardin potager

Je n'ai jamais rien fait pousser à
partir d'une graine.

Je n'ai jamais fait de canoë.

Je n'ai jamais cultivé de jardin
potager.

Je n'ai jamais cultivé de jardin
potager.

Je n'ai jamais cultivé de jardin
potager

ni participé à une compétition de
fruits et légumes.

Je n'ai jamais fait pousser de
champignons dans une cave.

Je n'ai jamais fait pousser de
champignons dans une cave

ni de rhubarbe forcée dans le noir
complet.

Philosophe

Je ne suis jamais que philosophe
Je ne suis jamais que philosophe
Je ne suis jamais que philosophe
quand je perds mon chemin quand je
perds mon parapluie quand je perds
mon ticket de vestiaire dans une
baignoire et dois patienter

Textes chantés

Never really sure

I've never really known when to stop.
I've never really known when to call it a day.

I said, 'I've never really known when to stop, call it a day, let bygones be bygones.'

I've never really known when something is finished or not, whether it could be better or whether it's just right, I'm never really sure, I'm never really certain.

I'm never really sure or certain that that rhyme, the one about the nail and the horse, the one that goes

For want of a nail the shoe was lost,
For want of a shoe the horse was lost,
For want of a horse the rider was lost,
For want of a rider the message was lost,

For want of a message the battle was lost,

For want of a battle the kingdom was lost,

And all for the want of a horseshoe nail

Jamais vraiment sûr

Je n'ai jamais vraiment su quand m'arrêter.

Je n'ai jamais vraiment su quand dire que ça suffit pour aujourd'hui. J'ai dit : « Je n'ai jamais vraiment su quand m'arrêter, dire que ça suffit pour aujourd'hui, tourner la page. »

Je n'ai jamais vraiment su quand une chose est terminée ou pas, si ça pourrait être mieux ou si c'est parfait, je n'en suis jamais vraiment sûr, je n'en suis jamais vraiment certain.

Je ne suis jamais vraiment sûr ni certain que ce poème traditionnel, celui sur le clou et le cheval, celui qui dit

Faute de clou, le fer fut perdu,
Faute de fer, le cheval fut perdu,
Faute de cheval, le cavalier fut perdu,

Faute de cavalier, le message fut perdu,

Faute de message, la bataille fut perdue,

Faute de bataille, le royaume fut perdu,

Et tout ça faute de clou à ferrer.

Glossaire

Harmonie : Le CNRTL définit l'harmonie comme un ensemble de sons agréables à l'oreille. Le terme en musique désigne une cohérence, un ajustement, un accord de sons entre eux.

Intime : Le CNRTL définit l'intime comme ce qui se situe ou se rattache à un niveau très profond de la vie psychique; qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'observation externe, parfois aussi à l'analyse du sujet même. C'est tout le paradoxe de ce terme, puisqu'il désigne à ce qui nous relie aux personnes dont on se sent le plus proche et la chose qui nous reste la plus propre et personnelle. C'est cette tension qui est à l'œuvre dans les textes chantés de la performance de Lina Lapelytè.

Jardin : Du germanique Garten, enclos, le jardin est un lieu souvent protégé où l'on cultive différents légumes, fleurs, arbres et autres plantes. C'est un espace aménagé et ordonné par l'être humain. Ses caractéristiques lui font revêtir un rôle symbolique depuis l'Antiquité, comme lieu de l'amour, de la contemplation ou métaphore du paradis.

Mauvaises herbes ou adventices : Les mauvaises herbes sont toutes les plantes qui poussent dans une culture humaine sans y avoir été intentionnellement semées. Le terme scientifique d'adventices signifie qui survient incidemment, qui s'ajoute accessoirement. Elles sont considérées comme nuisibles parce que contre productives pour la production agricole. Les savoirs traditionnels et des travaux d'agronomie récents sont en train de réhabiliter les mauvaises herbes comme des plantes aux nombreuses qualités. Réintégrer les mauvaises herbes en agriculture implique la refonte de nos processus de production agricole.

Performance : La performance est une pratique qui définit une œuvre par le moment de sa réalisation, c'est une œuvre sous forme d'événement. Elle est issue de la multitude de regards croisés entre différentes disciplines artistiques et est le résultat d'une légitimation de l'œuvre d'art qui dépasse le cadre ou la matière car il est question de réduire l'écart entre l'art et la vie. Ainsi, la mise en forme d'objet est refusée. L'art de la performance se développe à partir des années 1950 en Occident.

Pistes bibliographiques

La performance

Vautrin Eric, Fernandez Laure, Boisson Bénédicte. *Le cinquième mur – Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*

Sermon, Julie. *Morts ou vifs: contribution à une écologie pratique, théorique et sensible des arts vivants*

Laerman, Rudi. *Moving Together – Making And Theorizing Contemporary Dance*

Centre Pompidou, Direction des publics. *Qu'est-ce que la performance ?*, 2011. [\[En ligne\]](#)

Cools, Guy. *Imaginative Bodies Dialogues In Performance Practices*, Valiz, 2016.

L'intime

Laplantine, François. *Penser l'intime*, Cnrs, 2020.

Ngai Sianna, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, 2007.

La voix, le chant

Hanrot, Perrine. *Crier, parler, chanter, Mystères et pouvoirs de la voix*, Premier Parallèle, 2019.

Kelly, Caleb. *Sound*, Whitechapel Gallery, 2011.

Monelle, Raymond. *Un chant muet*, Philharmonie de Paris, 2016.

Dakonavou, Xanthoula, « L'Harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore « universel » », *Topique*, 2015/3 (n° 132), p. 145-163. [\[En ligne\]](#)

La nature

Coccia, Emmanuel. *La vie des plantes: Une métaphysique du mélange*. Rivages, 2016.

Coccia, Emmanuel. *Métamorphoses*. Rivages, 2016.

Despret, Vinciane. *Habiter en oiseau*. Actes Sud, 2019.

Moving and Being Moved On the Necessity of Gardening

Marder, Michael. *La pensée végétale*. Les presses du réel, 2021.

Guattari, Félix. *Les trois écologies*, Galilée, 1989.

Sheldrake, Merlin. *Le monde caché : Comment les champignons façonnent le monde et influencent nos vies*. First, 2021.

Lingaard, J. *Éloge des mauvaises herbes : ce que nous devons à la ZAD*, Les liens qui libèrent, 2018.

Morales Aurora, *Medicine Stories : Essays for Radicals*, Duke University Press, 2019.