

OBJET

La Chambre Blanche, BULLETIN N°7, FÉVRIER 1980

PLUG

PRIVATE PERFORMANCE

ou
(merci à Linda)

"Personne ne comprendrait sans doute. Mais il n'écrirait pas pour les autres. Pas même pour lui-même. Il faudrait encore faire sentir cela: qu'il écrivait en sachant l'inutilité d'écrire..."
(Françoise Mallet-Joris)

Sans se tromper, on peut affirmer que la connaissance que nous avons de la performance, en tant que pratique artistique autonome, a été véhiculée et soutenue, dès ses premiers moments, par un discours analytique. On peut expliquer par maints indices ce phénomène de relations étroites et constantes entre une parole hautement subjective de la part du concepteur dont l'oeuvre n'est plus produite en fonction des formants historiques des disciplines culturelles, l'objet perçu par les sens après coup, et la distance objectivante face à la mémoire que nous conservons de l'événement vécu lui-même en particulier.

Socialement, les années 70 auront été une étape majeure quant à la discussion des idées qui forment la pratique artistique actuelle. Quatre facteurs en sont la cause: l'influence des institutions universitaires en tant que lieu d'enseignement et d'échange fondé sur le modèle des sciences humaines et non pas sur le système académique des beaux-arts, l'importance croissante qu'ont pris les circuits informatifs dans la confrontation des notions de base hors des frontières nationales, la volonté des artistes eux-mêmes de se donner les moyens concrets pour diffuser leurs produits et leurs réflexions et enfin, le questionnement répété d'un public élargi par l'ensemble des facteurs cités précédemment, ce qui a amené, par rétro-action, les artistes à définir la spécificité de leur art vis-à-vis les réalités culturelles dominantes.

Le discours analytique apparaît alors davantage comme une résultante de l'introspection du sujet producteur forcé à identifier les préoccupations intellectuelles qui sont à la base de son agir et les constituantes sociales d'où origine la remise en cause de son attitude créatrice. La performance a été accompagnée de ce regard fondamentalement engagé et des intermédiaires diversifiés qui en découlent, à cause de cette situation, situation qui a amené les producteurs à parler de leur travail avec des mots puisque le code de la langue est plus universel et fixé, compte tenu des exigences de rapidité et d'efficacité de la communication. Évidemment, cette trajectoire, parce que collective, traduit une ambiance d'insécurité peu commune face au dilemme où ces artistes se retrouvaient: celui de ne point laisser de traces durables. L'écrit redonnait aux actions éphémères l'adéquation avec le lieu et le temps de leur exécution en traitant justement de ce climat atmosphérique qui poursuit par le compte-rendu descriptif et le commentaire critique, des associations imaginaires sur lesquelles reposent les références actuelles de l'histoire de l'art.

Cette caractéristique cependant, cache une autre réalité, plus large et plus dense. En effet, très tôt ces producteurs ont eu conscience d'articuler une pensée originale et spéculative nourrie de l'histoire du début du 20ème siècle quoique coupée de certains de leurs pairs, tout en provoquant les lois de la perception qui, fortement ancrées et déjà assimilées, s'étaient transformées en habitudes culturelles chez le percepteur. Or, la performance tient son existence de la remise en question du rôle et des fonctions des modes perceptifs et de l'espace dans lequel est plongé le regardeur. Le langage verbal et l'écrit survenaient dès lors comme un déterminisme didactique afin d'expliquer au public ce qu'il était et ce qu'il pourrait être pendant que pour le "performer" il s'agissait de se ramener lui-même au sein du social pour qui il intervenait.

Conséquemment, l'analyse du comportement du sujet semble être un a priori au discours ayant principalement porté sur l'action en public. L'écriture discursive se voit tenue, à cause de ces ressorts réducteurs, à se projeter davantage vers l'exploration des moyens propres qui sont entrepris de la même manière que le "performer" a senti le besoin de nommer économiquement les paramètres de son art. Celui qui écrit sur l'art doit échafauder le système d'entendement auquel il se réfère, isoler chacun des déterminismes des moyens scripturaux qu'il s'attribue puisque le canal qu'emprunte sa démarche communicative est la langue écrite; puis inscrire en quoi il peut tracer à son tour des corollaires parallèles au discours qu'il perçoit et analyse à partir des éléments constructeurs équidistants avec l'objet dont il parle, et pointer les lois perceptives sur lesquelles ses réponses sensibles sont calquées afin que son comportement manifeste son histoire personnelle ramenée pour le lecteur en contrepartie de l'histoire de l'art, en une sorte de mémoire collective actualisée. De là, le sujet autre développe un modèle potentiel qui déboucherait sur une "private performance".

Jean-Claude Rochefort ou le code visuel¹

C'est en cadrant la portion de l'espace dans lequel il va opérer, que Jean-Claude Rochefort expose un espace personnalisé. Il circonscrit l'étendue qu'il va utiliser et il jauge la distance qui existe entre lui et les objets dont il va se servir pour créer la situation de départ et les actions successives qui en découlent. Ce faisant, il intitule le rapport tridimensionnel du corps, le sien et le nôtre, comme la dialectique centrale de l'objet à percevoir, ce dernier se situant en regard de la surface bidimensionnelle du sol sur lequel il s'assoiera et du mur par où il disparaîtra. Ainsi le "je" individuel devient-il le moyen pour entrer en "contact" pendant que l'analyse de l'espace environnant par le sujet producteur amène le public à questionner l'échange qu'il entretient avec les lieux physiques où nous sommes tous plongés momentanément. L'idée d'utiliser la couleur blanche par répétition matérielle -bois et tissu- s'associe aux gestes qui vont transformer, en un tempo régulier, ce que nous voyons.

Aussi, après avoir déganté sa main droite levée au-dessus de sa tête, il enlèvera par opposition (diagonale) le soulier de son pied gauche posé sur le sol. Autrement dit, c'est au moyen des relations formelles spécifiquement visuelles que cet événement prend forme, obligeant le regardeur à s'ajuster aux connaissances préalables qu'il possède tout en le poussant à une adaptation émotive immédiate.

Pierre Gosselin, de l'installation du MOI

Pierre Gosselin institue volontairement le décor quotidien comme signe de nos projections, au moyen de ce que les objets que nous choisissons dans notre vie, expriment. Les paramètres géométriques de la mise en scène signalent une distanciation: ils indiquent la réalité mimétique possible d'un décor personnel en plus de signifier que nous aurons affaire à une représentation. De cette apparente dichotomie, clairement énoncée, ressortent de surcroît des désirs manifestés par le style différent des objets utilisés afin de faire entrer de plein pied le spectateur dans une ambiance d'attribution personnelle que les "performers" nommeront, ou distanceront, selon un comportement différencié, attendu ou non-deviné. Un temps continu -déroulement de l'action en parallèle avec l'histoire racontée- et un temps en rupture -diversions du comportement des deux individus et re-structuration constante des supports dramatiques- désigne l'auteur comme le point à identifier, cet auteur étant présent devant nous. C'est la juxtaposition de ces jeux ou "états d'âme" à réinterpréter sans cesse, qui donne finalement à celui qui regarde les moyens de comprendre ce qui se passe, pourquoi il est là, et que voyant éclater devant lui cette trame inextricable, il s'imbrique à ce qu'il sent. Ici, la complexité du circuit entre le Moi du perceuteur avec son Sur-Moi n'a d'égalé que la complexité structurale de la performance dont seule la recréation intérieure de nos réactions permet d'en déchiffrer à la fin les moteurs intimistes.

writing as performing art²

On aura deviné que la performance est un acte qui recoupe un système de pensée global dont les formants historiques en arts plastiques sont récents, mais dont l'histoire a des origines très lointaines puisque tout sujet désire en pressentir les archétypes au moment de l'exécution. À travers notre corpus, se dessinent certains jalons: le corps de l'intervenant en scène est celui du concepteur lui-même, ce qui détermine une analyse spécifique du corps en tant que médium matériel et place le spectateur face à face avec l'idée incarnée dans une personne, d'où les réactions émotives mimétiques; les objets choisis à titre d'accessoires sont utilisés en fonction des rapports avec l'échelle de ce corps et des associations directes avec l'idée motrice de l'action générale décrite au moyen de ceux-ci; la quantité restreinte des services techniques exigés dans la mise en scène amplifie le caractère de signe donné au corps et aux objets car l'opérateur doit qualifier leurs fonctions signifiantes pour un public extrêmement diversifié. Le temps de perception est un temps réel au contraire de celui de la peinture dont la fabrication est déjà de l'ordre du passé quand nous la regardons et celui du théâtre qui fait appel à un temps mémorisé ou unifié par l'histoire racontée; la structure de l'action est basée autant sur le fait vécu et montré que sur ce qu'elle porte d'effets potentiels au niveau de l'imaginaire de chacun et du groupe réuni de manière à ce que l'emboîtement et le dénouement de celle-ci puisse évoluer ou s'arrêter en dépendance de celui-ci.

Ces vecteurs dégagés, insistons là-dessus, ne veulent pas ériger un "nouveau système" sur lequel nous devons dorénavant établir "notre" regard sur les performances. Au contraire, s'il se faufile certains points de ralliement à travers ce corpus, cela prouve que la pratique artistique visuelle est un champ de significations suffisamment ouvert et permissif qui pousserait le sujet à soulever le voile de son inconscient au moyen de l'autre, la performance mettant en branle la part sous-jacente de notre inconscient collectif. D'ailleurs, si la performance comme genre stylistique impose une nouvelle attitude critique et s'impose comme pratique transformatrice, il m'apparaît que la prise de parole et de notre parole collective nous amènera non seulement vers un questionnement critique, mais encore vers une mutation de ce qui constitue encore les coupures entre chacune des disciplines culturelles.

Si ce texte a été composé à partir d'une grille théorique dont l'introduction tente de présenter un regard englobant, pas seulement esthétique, sur le sujet traité, c'est qu'il est nécessaire, à mon avis, de décrire et d'analyser l'objet en tant que tel puisque ce dernier s'insère dans une réalité historique qui renforce cette notion d'objet. En insistant d'autre part, sur le sujet producteur et le sujet récepteur, j'amène l'importance de recourir à des discours hétérogènes lorsqu'on écrit sur des productions dont le processus organisationnel, les effets et les affects constitutifs sont réitérés; car l'une

des prémisses de la performance est d'imiter, par rétro-action au moyen du Même, ses propres miroirs. C'est dans le jeu de mes propres échanges, à partir des interactions langagières entre chacune des performances choisies (goûtées ou non), et du vocabulaire (matière textuelle) tiré de l'introduction que je répète dans les analyses, que d'autres vecteurs se dégagent. Si la performance permet aux projections individuelles de jaillir en identifiant les limites de notre comportement et qu'elle permet de même à une collectivité d'y reconnaître ce qu'elle refoule au moment où l'événement à percevoir se passe, on peut penser que les objets de ces expériences novatrices sont de faire advenir des schèmes de conscience. La première résultante serait donc de mettre à découvert, par les dogmes qui y sont mis en déroute, la faille puisque des démarches semblables exigent ici et ailleurs, en même temps. Mais là, il s'agit d'une autre histoire: comment allons-nous questionner les "nouveaux" dogmes?

Jean Tourangeau

- 1 Pour parler de ces expériences, je ne me référerai pas à des notes transcrites lors des performances afin de me placer dans la même situation que le perceuteur qui doit se baser sur ce que sa mémoire a conservé de l'événement. Le revers de ce choix est de préciser à nouveau l'importance de l'affect qui modalise notre perception sensible, quel que soit le sujet qui commente une oeuvre visuelle désignée et quelles que soient les habitudes du sujet d'écrire à propos de telles formulations.
- 2 Référence ici à Robert Filliou. Autre précision qui stipule combien la connaissance que nous avons de la performance s'élargit, ou s'amointrit, selon notre réaction personnelle face à la référence comme objet de connaissance, quand nous la rejetons par exemple.
- 3 Soulignons que Sylvie Tourangeau, "MA soeur et MA partenaire", a soulevé certains de ces aspects lors de l'ébauche de ce texte en insistant sur le fonctionnement opérant de l'inconscient collectif lors du vécu de la performance.

Ce texte a été réalisé dans le cadre d'une subvention du conseil des Arts du Canada.

La Chambre Blanche
226 est Christophe-Colomb
Québec G1K 3S7
tél.: (418) 529-2715

Coordonnatrices:
Raymonde April
Fabienne Bilodeau

Secrétaire:
Louise Viger

Responsables des comités:

Expositions:
Richard Mill
Monique Mongeau

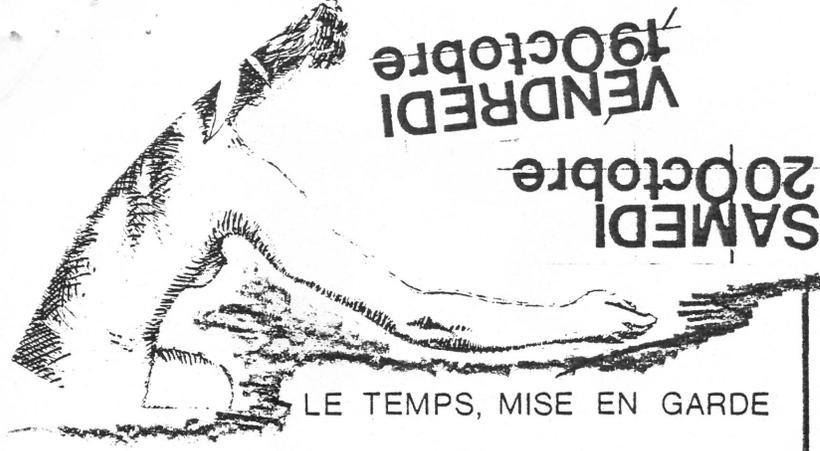
Information:
Helga Schlitter
Jean Tourangeau
Bulletin d'information:
Michèle Waquant
Conception des affiches:
Yves Brodeur

Recherche et expérimentation:
Sylvie Gauvin

Régie interne:
Danielle Tremblay

Dossiers et documentation:
Danielle Roy

La Chambre Blanche est un organisme de type communautaire à but non-lucratif. Ses objectifs sont la diffusion et l'expérimentation en art actuel. La Chambre Blanche tire son financement de ses membres et de subventions du Conseil des Arts du Canada et du Ministère des Affaires Culturelles du Québec.



VENDREDI
19 octobre

SAMEDI
20 octobre

DIMANCHE
21 octobre

JEUDI
18 octobre

RÉFLEXIONS ET ANALYSE SUR UN ÉVÉNEMENT VÉCU...

LE TEMPS, MISE EN GARDE

Cette question soulevée lors de "l'Objet fugitif", a amorcé des élaborations du concept, des interrogations et une nouvelle prise de conscience. Je tiens à intervenir par le biais de ce bulletin, à une mise en garde.

Nous nous emballons facilement lorsque survient une parcelle de réponse. La liberté d'expression n'attend que cette nourriture. Il serait dommage de ne pas en sentir toute la portée et l'ouverture qu'elle permet. Évitions les écarts.

Au départ l'exemple de la performance est plus ou moins approprié pour soutenir cette idée de temps. Ce n'est pas à priori son support; ce en quoi elle contribue est d'ordre historique. Elle fait partie de cette recherche incessante de l'expression plastique et de ses supports. La performance est un support comme le "land art", le "body art", en est. Il en faudrait peu pour instaurer le "time art".

Le temps n'est autre que les étapes prises pour concrétiser une chose. Nous ne pouvons l'éviter que l'on soit seul dans l'atelier ou bien devant un public. Il en découlera l'oeuvre que nous avons créée et c'est le seul point à mettre en évidence. Il faut faire attention d'introduire le temps comme le facteur clé d'une nouvelle proposition. La mise en garde est là.

Je ne veux pas mettre de bâtons dans les roues mais ma crainte est fondée sur les apparitions vedettes de manifestations artistiques.

J'espère qu'elle ne sera qu'une apparition fugitive de l'esprit; s'y attarder ne ferait qu'accroître les distances et compromettre la création dans tous ses élans.

Suite à la parution dans: "les choix du Soleil" où il est dit: "La dématérialisation de l'objet d'art qui ne se construit plus sur des supports connus", et "où le corps de l'intervenant devient l'objet à voir"; je réponds que c'est très vite sauter aux conclusions.

On isole un phénomène pour l'élever au-dessus de l'ensemble de l'événement qu'est l'Objet fugitif; "c'est très curieux que l'on ne parle pas des objets exposés". Ils n'ont peut-être pas répondu à un désir caché de nouveauté.

Il est très faux de parler de dématérialisation de l'objet d'art, puisqu'il demeure, se perpétue constamment et l'artiste continue à se matérialiser; comme aussi de dire que le corps de l'intervenant devient l'objet à voir.

On s'est laissé prendre par un piège très simple: la performance (faussement appliquée) parce qu'elle est active, elle attire plus notre attention que les objets; cela fait énoncer des choses sans influence et sans aucune réflexion sur l'ensemble. Il n'y a pas lieu d'édifier actuellement la performance car elle était en train de s'éteindre, on la ranime non pas en voulant montrer un moyen d'expression dans le cadre de "l'Objet fugitif" mais en la sublimant.

Il ne faut pas en rester là, ce serait être à la remorque de la nouveauté.

Même si mes propos semblent ombrageux, je tiens à féliciter Sylvie Gauvin et Serge Murphy pour leur initiative de rendre au milieu sa vie. J'espère voir dans les jours qui suivent une continuité de cette dynamique.

Alain Tremblay

Au mois de septembre dernier, la Chambre Blanche lance un appel aux artistes afin qu'ils produisent dans le cadre de l'Objet Fugitif, un signe, une trace, un objet. Quelques quarante-cinq réponses sont parvenues à la galerie.

Le fait de proposer une exposition thématique ouverte à la participation publique était une aventure nouvelle pour la Chambre Blanche. Il est bon aussi de mentionner qu'aucune censure ou sélection n'ont été faites. Tous les objets reçus dans les délais ont été exposés.

Ayant participé à la réception et à l'accrochage des objets, j'ai pu constater certaines similarités entre eux. Je fais évidemment abstraction des exceptions qui sont toujours présentes.

Cette similarité se retrouve à travers le rendu des objets soit par le médium de la photo, du texte, lettre ou photocopie, matière organique, matière ou objet décomposé, ou en décomposition.

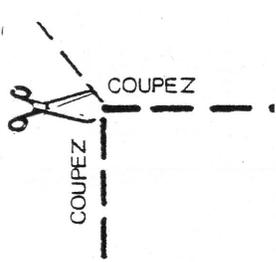
La photographie a été très utilisée dans l'exposition. Ce médium ne sera cependant pas toujours employé de la même façon. Chez certains, la photo servira de mémoire faisant référence à un événement vécu que l'on fixe dans le temps. Ce sera le cas par exemple des "objets" de Lise Bégin, Clément Leclerc, Pierre Gosselin, Cyril Reade, Michel Lagacé. Pour d'autres, la photographie servira en plus de référence par rapport au temps vécu, de support à la compréhension de "l'objet", comme les "objets" de Jean-Claude St-Hilaire et Jean Tourangeau se présentent curieusement sous une forme similaire. Chacun aura créé une mise en scène, en délimitant le territoire au sol par un ruban adhésif, pour ensuite occuper le mur. Le sujet des photos représente les faits et gestes posés lors de l'installation de l'objet, un peu à la façon d'un roman feuilleton où l'on suit chacune des séquences.

Un fait à remarquer; quelque soit l'orientation des artistes qui utilisent la photographie comme médium, pour leur "objet fugitif", la photo est le plus souvent présentée sous forme de "série". En effet, que ce soient les objets de Raymonde April, Alain Laroche, André Maheu, Fabienne Bilodeau, Jean Damecour, Denis Farley ou les autres mentionnés plus haut, ils sont constitués d'un ensemble de photos. Deux exceptions cependant: Pierre Gosselin et Jean-Claude Rochefort, où une seule photo est présentée à l'intérieur de l'objet, ainsi que Marie-Andrée Cossette qui aura deux photographies mais indépendantes l'une de l'autre.

Je soulignais aussi l'emploi de matière organique ou inerte (minérale-végétale). J'entends par là tout objet dans lequel on retrouve une correspondance matérielle se référant à la nature, soit par matière minérale (sable, bois, terre, roche) comme les objets de Erik Brunet (terre), Suzanne Martel (bois), Cyril Reade (sable, roche), Cécile Turcotte (roche), Michèle Waquant (sable, bois), Jacinthe Otis (bois), et par matière végétale (nourriture), que l'on retrouve dans les objets de Danielle April, Gilles Lebrun-Doré, Daniel Jean, Clément Leclerc, et Jacinthe Otis. Ces exposants utiliseront dans la plupart des cas le sol pour la présentation de leurs objets.

Les objets que j'appelle "décomposés" comme ceux de Gilbert Boyer, Sylvie Gauvin, Monique Mongeau, seront ceux où l'on insiste davantage sur la symbolisation de la dématérialisation plutôt que sur la concrétisation d'un objet. Je pourrais aussi faire mention des objets qui se décomposent par l'effet du temps soit fictif, tels les objets de Yves Brodeur et Mona Desgagné soit réel, comme ceux de Clément Leclerc, Gilles Lebrun-Doré, Danielle April, et Daniel Jean, où la matière végétale se métamorphose avec le temps.

Le verbe, la parole ou le dire écrit, sont aussi présents dans l'exposition. Encore une fois, ces éléments pourront servir soit de compléments à l'oeuvre comme dans le cas des photos de Raymonde April où la phrase écrite s'associe à la représentation photographique, de même que dans l'oeuvre de Jean-Claude Rochefort, Pierre Gosselin, ou bien le support à l'objet: Jean-Claude St-Hilaire, Michel Lagacé, Gilles Boyer.



Une troisième façon d'exploiter la parole, sera de s'en servir à la fois comme oeuvre et support. C'est-à-dire, que l'objet ou l'oeuvre seront une lettre, un texte, ou une photocopie. Par exemple, chez Alain Tremblay qui envoie une lettre à la Chambre Blanche disant qu'elle est "l'objet", et qu'il n'en tient qu'à la galerie de rendre cet "objet" fugitif, par la destruction de celle-ci.

L'esprit sera un peu le même avec l'objet de Pierre Allaire: celui-ci envoie des copies (procédé mécanique) du texte de l'appel de la Chambre Blanche aux artistes, ces photocopies seront "l'objet fugitif".

On peut aussi mentionner l'objet de Richard Martel, où l'utilisation du "mot" (une fois de plus) est rendue de façon conceptuelle. Par l'emploi d'un médium quotidien tel que le journal, il réussit à diffuser "l'objet fugitif" à une échelle de quelques mille exemplaires. (1)

Je relève trois sens importants de l'exposition "l'Objet Fugitif", soit, événements vécus, objets disparaissants et objets en décomposition ou décomposés.

J'entend par événements vécus, un objet où l'on retrouve des traces, des signes d'un moment ou événement vécu ou passé. L'utilisation de la photographie, et/ou du texte seront les média les plus utilisés pour ce thème. On peut penser aux objets de Lise Bégin, ou Michel Lagacé qui par l'intermédiaire de la photo auront fixé un moment vécu dans le temps accompagné de quelques lignes explicatives de l'événement. Il en est ainsi pour les objets de Jean Tourangeau, Pierre Gosselin, Cyril Reade qui font référence à une performance ou à un travail déjà exécuté.

Pour ce qui est des objets disparaissants ou en décomposition, ils se retrouvent surtout dans les objets où les média seront la photographie et la matière végétale.

Par la photographie, Raymonde April représente un personnage à l'allure d'un fantôme qui évoluera pour une durée de cinq photos: un fantôme ayant pour caractéristique d'apparaître et de disparaître. Tout au long du déroulement photographique ce fantôme sera présent, mais on peut très bien l'imaginer autrement.

Dans les objets disparaissants je peux aussi très bien parler de ceux qui présentent une suite de séquences photographiques, d'objets en mouvements . . . comme par exemple Jean Damecour, Denis Farley, André Maheu.

Il en est de même pour l'objet de Mona Desgagné où deux tableaux noirs sur lesquels on peut lire: Objet Fugitif clairement sur celui du haut, et Objet Fugitif effacé sur le second.

Et lorsque je mentionne matière végétale, j'entends les objets où l'on retrouve de la nourriture. Cette matière se décompose ou disparaît avec le temps.

Tout au long de ce texte, j'ai regroupé des objets sous différentes catégories. Comme je l'ai mentionné plus haut, cette exposition n'est ni plus ni moins qu'une exposition thématique, à laquelle la Chambre Blanche avait donné quelques indices de départ: "produire une trace, un signe, où dominera le caractère éphémère de l'objet". Ces indices auront peut-être suscité chez les artistes une démarche similaire, soit par le médium utilisé, ou par le sens apporté.

Une remarque intéressante formulée par un membre de la galerie (2) mérite d'être mentionnée: "une absence de couleur générale dans l'exposition". En effet, cette remarque est pertinente. Outre les quelques rares exceptions comme c'est le cas par exemple pour Richard Mill et Serge Murphy, qui utiliseront la couleur dans leurs objets, mais de façon très subtile de sorte qu'elle n'emporte pas sur l'effet général de l'objet, ainsi que ceux qui utiliseront la photographie couleur (la plupart de temps ces photos seront prises à

l'aide d'un polaroid sauf pour le cas de Marie-Andrée Cossette), les autres participants n'emploieront pas la couleur pour leurs objets (du moins de façon globale). L'utilisation des médiums de la photographie (noir et blanc dans ce cas-ci) de texte ou de matière minérale telle que décrite plus haut pourrait-être une explication à ce manque de couleur.

Un autre fait, sera celui du temps. J'ai assez longuement parlé de médias, et de leur rôles dans l'exposition. Cependant, ce temps qui fut l'une des principales préoccupations des organisateurs, semble avoir été assez bien exploité dans l'exposition de l'objet fugitif. Dans la performance, le temps semble plus facile à capter. Une performance c'est mobile et le temps semble fixe. Un objet (oeuvre) c'est fixe, et le temps semble mobile. Paradoxe qui fut soulevé par la présentation simultanée des objets et des performances. Je m'explique: La performance demande un temps précis pour suivre son déroulement qui aura un début et une fin. Alors que l'objet (oeuvre) ne demande pas au spectateur d'être présent pour un temps encadré. Le déroulement se fera cette fois-ci non pas physique mais intellectuel, et dans un cadre moins déterminé.

Lorsque les participants ont utilisé des matière végétales pour la présentation de leurs objets, je compare cela un peu à la performance qui répond plus à un temps de forme physique. Tandis que ceux qui auront utilisé la photographie, la photo qui par définition fixe un moment vécu dans le temps joueront avec cette définition ou utiliseront ce médium pour créer un moment dans le temps.

(1) Paru dans le journal "Le Soleil" le 1-2-3-4-5 octobre 1979. Annonces classées (rubriques divers)

(2) Helga Schlitter, artiste, membre actif de la galerie La Chambre Blanche

Sylvie Gauvin



- Michel Asselin (performance/art)
- François de Carufel (mime)
- Holly King (performance/art)
- Jean Tourangeau (performance/théâtre)
- Georges Bogardi
- Richard Martel
- Danielle Depeyre (performance/art)
- Michèle Waquant (performance/art)
- Robert Gélinas (musique)
- Raymonde April
- Marc Doré
- Jeanne Renaud
- Chantal Boulanger
- Yves Poulin
- Robert le Riche (performance/art)
- Pierre Gosselin (performance/art)
- Gisèle Ricard (musique)
- Jean-Claude Rochefort (performance/art)
- André Villeneuve
- Lise Bégin
- Nil Parent
- Francine Saillant
- Jean-Claude St-Hilaire
- Michèle Waquant
- Jocelyne Alloucherie
- Rose-Marie Arbour
- Louise Letocha

AUTOUR DE LA PERFORMANCE
DE JEAN TOURANGEAU

J'avertis d'abord le lecteur qu'il ne sera pas question ici de décrire d'une manière chronologique ou visuelle la performance de Tourangeau. Étant performeur moi-même, la description verbale d'une performance, qu'elle soit de moi ou d'un autre, m'agace; elle ne peut que frustrer le lecteur qui n'a pas vu, qui était absent. Quant à celui qui a vu, il s'attend à autre chose. Je me contenterai donc d'exposer des images qui m'en sont restées.

Cette performance, inscrite sous la thématique, " Ma vie / Mon corps / Mon oeuvre ", m'amène à percevoir l'auteur en sa personne de critique d'art. Si l'on parle de "rôle" ici, nous ne pouvons, je pense, l'exprimer comme rôle au sens théâtral du mot (se mettre dans la peau d'un personnage). De fait, le personnage et le performeur ne font qu'un ici, tout comme chacun joue son personnage chaque jour, au travail, à la maison, dans chacune de ses actions. L'auteur sélectionne donc un aspect de son identité, pour ne pas dire une identité, et la montre. Il nous la montre agressée par une femme. Cette femme a une sacoche. C'est donc bien d'une femme qu'il s'agit, et j'insiste. C'est que cette femme n'a pas qu'une sacoche qui la rend femelle. Elle a le regard, elle a la démarche, les attouchements. Le critique serait-il donc sujet à une agression femelle plus que mâle, ou est-ce un détour, un certain raffinement dans l'agression pourtant physique (le meurtre). Il devient évident alors qu'il s'agit bien d'une performance "sexée" en ce sens que les objets ont un sexe bien ponctué. D'autre part une autre femme est intervenue avant, cela me revient; cette première aussi a un sexe identifiable par le vêtement. Elle arrive en préambule, s'assied, puis exécute une danse qui ne se veut pas technique à mon avis, un peu animale. Par la suite elle se fait discrète, assiste l'autre, la femme à la sacoche, en couvrant le discours du critique de trames musicales, permettant ainsi une agression plus marquée, plus active. À la limite je me permets d'abstraire le discours du critique, qui est là à mon avis pour l'identification et comme support au reste. Et m'apparaît une autre identité bien définie, l'auteur en relation avec deux femmes complices. Sans vouloir sciemment disséquer au poil, j'y vois deux corps autonomes; non dissociables peut-être, mais non unidirectionnels. J'aime bien voir des artistes exposer une ou des images d'eux-mêmes. On m'a maintes fois souligné que dans toute oeuvre, il y a une part d'identification. Je peux facilement accepter cette idée mais je pense qu'il y a une marge entre le paysage et l'autoportrait quand à la part d'identification de l'auteur. La performance de Tourangeau présente l'auteur comme sujet, sujet qui agissant comme maître d'oeuvre à la fois impose ses images choisies. Cette imposition se fait de manière si peu autoritaire (imposante) qu'elle s'effectue spontanément avec un doigté peu commun. Ceci m'amène à parler de la technicité de l'exhibition. Tout me semble si bien délimité et décidé, qu'on ne peut pas ne pas voir. Me vient alors deux hypothèses; ou bien ils ont répété machinalement plusieurs fois, ou bien tout est vrai. Personnellement je ne peux retenir que la deuxième. Je crois que l'on a sélectionné les images et mesuré les quantités. Il y a dans cette performance une notion d'intermède que je ne voudrais pas oublier de souligner. J'ai déjà parlé de dosage; la performance de Tourangeau se déroule avec une variation de stimuli bien cadencée. Tout s'enchaîne, écoute repos, écoute repos, écoute détente, rire, de sorte que le percepteur demeure présent dans tous les mouvements et participe ne fût-ce que par l'écoute et la détente. C'est comme si l'on présentait de petits intermèdes au cours d'un exposé pour détendre l'auditeur. Ce qu'il y a de fascinant à mon avis, c'est que cette notion d'intermède s'intègre sans décaler. Je crois même que les rires spontanés venaient à la limite corriger le rythme interrompu, à la manière d'un phrasé.

Pierre Gosselin

CORPS MANIFESTE
CORPS EN EXTENSION DANS L'ESPACE

ou

CORPORISER EN OBJET FUGITIF

///Dire maintenant ce que ces corps lors de la semaine de "L'Objet Fugitif" m'ont donné à voir.///

Ces mots tenteront de s'actualiser comme le prolongement d'une ouverture manifestée par les performeurs dans leurs façon d'être, de jouer. Il s'agit de caractériser non ce qui leur est spécifique dans leur totalité (ceci s'avère impossible nous l'avons bien vu) mais ce qui s'identifie par leur comportement comme particularité à travers leurs actions scéniques, théâtrales.

Il est important de noter que lorsque je parle de "théâtre" je fais référence au théâtre auquel on assiste normalement dans une ville donnée. Je fais allusion aussi au type de travail vers lequel les institutions en art dramatique orientent les individus.

/// Plein/Vide///

Le performeur et le comédien partent de deux points de vue différents. Le premier part de quelque chose de l'ordre d'un avoir et le second d'un vide qu'on lui demande de simuler. Lorsque le performeur apparaît, sa présence joue sur deux plans: il est là avec ce qu'il a comme individu et ce qu'il n'a pas. Tout de suite il y a un caractère de ce qu'il peut donner/recevoir et ce qui lui échappe/ne maîtrise pas. C'est différent pour le comédien puisqu'il a à oublier/mettre au rancart ce qu'il est comme personne ou être désirant quelque chose. Il se nourrit de l'extérieur afin d'acquiescer les outils, les images qui lui servent à fixer un stéréotype ou un personnage spécifique. Ces deux départs illustrent un don entier de la part du performeur mais un don apparent de la part du comédien puisqu'au départ une partie est niée. Le jeu n'est plus neutre, le comédien qui donne l'illusion du réel au spectateur se donne l'illusion d'un pouvoir. Le performeur, quant à lui, peut se voir comme une surface trouée dont on aperçoit les éléments transparents ainsi que les plus obscurs.

L'espace donné par le performeur est plus ouvert et amène à plus de types de communication. On ne regarde plus pour trouver la clé du mystère comme on attend le déroulement du dialogue ou de l'histoire au théâtre, mais on se questionne constamment face aux procédés qui forment l'action. C'est une écoute où le spectateur ne cherche pas la fin de l'histoire mais ce qui se produit, se manifeste, se modifie dans et par la trajectoire. On pourrait alors voir ici, un élément d'inattendu dont tout le monde convient, et un certain relâchement sur le plan du résultat proprement dit. Tandis qu'au théâtre (plus conventionnel) on laisse le spectateur dans l'illusion que c'est un jeu, que ce n'est pas la réalité, qu'au fond il sait la résultante de ce qu'il va voir. On peut presque parler dans ce dernier cas de jouissance ou de plaisir devant cet espace ludique fort sécurisant et limité même adultéré. Mais je pense à la performance de J.C. Rochefort qui pose les pieds au sol d'une manière répétitive en faisant intervenir les textures et faire naître ainsi des sons différents, ce qui nous amène à percevoir l'intention du geste jusque dans son actualisation pour en dégager la particularité sensorielle et ensuite l'introduire dans une forme et même dans un rituel.

/// Limite/Décloisonnement ///

Au théâtre on situe dès le départ les territoires des comédiens et ceux des spectateurs. Ceci ne s'opère pas seulement dans l'acte physique par la disposition de l'un plus haut que l'autre ou l'un en face de l'autre etc. mais en plus on limite des zones dans les possibilités de perception, de reconnaissance et de jeu. En ce qui a trait à la perception, on fait appel aux sens pour identifier ce dont on parle, de

qui l'on parle, et où l'on parle. Nous n'en sommes qu'aux prémisses de l'exploration de l'espace un peu comme un bébé qui a peur dans le noir et qui cherche des familiarités pour se situer avant d'agir. On ne stimule les sens que pour limiter, caractériser le type d'espace dont il s'agit. Les objets ne naissent pas ou ne changent pas à l'aide de notre imagination, nos désirs et nos manifestations sensorielles mais l'objet est déjà là, cloisonné dans son sens et l'ayant découvert on cherche ailleurs. On cherche alors dans toute la matérialité qui se trouve sur scène; il n'y a qu'à observer le mouvement des yeux des spectateurs lorsque le rideau se lève. La forme extérieure des objets et des personnages est assez accentuée pour que l'on oublie tout autre type de perception qui va plus loin que l'identification des formes.

Le performeur part avec une différence fondamentale: il accepte qu'il ait confusion, qu'il y ait des sens perçus par le spectateur et lui-même qui soit d'un autre ordre que ce qu'il a prévu. Il accepte un autre rapport de miroir "du même", il convient que ce qu'il propose soutende un rapport qu'il ne peut imaginer ou prévoir. Il y a conséquences et réactions à ce qu'il propose quelles qu'elles soient. Il ne s'agit pas du "comme si"/du "semblant" sur lequel le théâtre base toutes les limites des réalités existantes. Le but même du performeur se modifie au cours de la performance et c'est pour cela pour moi qui est aussi de l'ordre du "fugitif" puisque l'individu, à peine explicite t-il son désir, le fractionne, se meut face à lui-même, à l'espace, aux spectateurs, au réel, à l'imaginaire. Il y a aussi que le performeur a le temps de développer son écoute face à ses gestes et le prolongement de ceux-ci. L'écoute de lui-même lors d'une performance est un questionnement sur lui dans une mise en relations/en situations qui pourrait aller par exemple vers un prolongement, un anéantissement, une distance, un retour, une absence des manifestations de "l'ego". Je fais référence à la performance de Pierre Gosselin. "L'ego". Par définition n'est-il pas "le sujet, l'unité transcendente du moi?" (1) Au théâtre il s'agit plutôt d'un conditionnement qui flatte "l'ego", puisqu'il n'y a pas d'éclatement au niveau du sujet. On ne fait que l'applaudir... l'appauvrir, lui redonner ses propres illusions, alors que le performeur décroïsonne le sens, la référence aux objets, aux individus, à l'espace... J'irai même jusqu'à parler de clairvoyance...

/// Absence/Présence ///

Une grande partie des énergies du comédien se centre sur le souci de circonscrire à chaque minute le lieu dans lequel il se trouve. Il veille à ce que pendant que se déroulent les scènes, tout s'équilibre, ne perde pas de sa justesse face à l'hypothèse de départ caractérisée par l'environnement scénique identifié préalablement. Sa présence se situe dans une organisation de formes afin de servir une idée générale afin que le spectateur en ressorte avec une image plutôt globalisante que fractionnée. La présence ici se confond aux éléments matériels de tout ordre, on ne sait plus si cela est arrangé ou ne l'est pas, on a le réflexe de surveiller si l'acteur est constant, si le tout s'harmonise bien, si son personnage est exact, ne détonne pas trop etc. Je dirais que toutes ces façons de cerner, de détecter la présence ne touche qu'à une perception sans cesse associée à un cadre défini d'avance. C'est encore à l'aide des éléments extérieurs à l'individu que l'on cherche sa présence. Y a-t-il vraiment une émanation de l'ordre de l'intérieur, du naturel? Je ne crois pas, c'est plutôt une absence au monde puisque de toute façon une présence que l'on cherche n'est pas une présence en soi.

Le performeur crée un jeu dans et avec l'espace. D'accord il peut limiter un espace scénique par la quantité d'espace qu'il prend mais quand ceci est établi (et parfois on ne sait même pas pour combien de temps), l'espace n'est plus une question de place c'est plutôt une diversité d'ouvertures corporelles, sensorielles, intellectuelles, imaginaires, etc. L'espace pris par le sujet (corps) et le sujet (sens) change, se fractionne, s'étend, se confronte, s'arrête. La présence se perçoit dans son entité et on ne se sert plus de prémisses comme l'identification et le lieu pour la montrer, ex.: les performances de Holly King et de Yves Poulin et Michèle Waquant. C'est tout ce décroïsonnement, cette alchimie de la présence qui caractérise une partie du sujet, de l'objet dont on ne connaît que "les signes, les traces" au moment précis où l'émotion s'incarnant, est donnée à voir. Je pourrais dire que la présence ici, est plutôt charnelle et j'avoue ma difficulté à traduire ce phénomène en mots. Moi aussi, il y a des sens qui m'échappent...

Sylvie Tourangeau

S'IL EST UN PARADIS

Les objets, les couleurs, les sons, tout passe...
ou plutôt nous passons. Lucien de Samosate

Je me souviens d'un western terrible où il fallait que triomphe le bon. Le méchant allait dans les Bad Lands quand il fut surpris par une tempête de neige. La nuit venait et, dans cette atmosphère de début du monde, l'Homme, tout à coup seul et gelé, eut besoin d'une peau qui le protégerait de la Nature hostile. Il tua son âne, le dépouilla, puis il s'accroupit, enveloppé de cette carcasse. Au matin, son ami le retrouva mort, durci et emprisonné dans ce cerceuil qui s'était contracté, l'enfermant plus intimement qu'un étou.

Ce siècle nous fuit et nous y vivons empêtrés dans mille dépotoirs. J'étouffe dans cette Vieille Peau étriquée à force de chirurgies rajeunissantes. D'hécatombes en bacchanales nous noyons la mort de l'innocence: si l'objet existe, je suis autre et j'ai perdu la moitié de moi-même. La Chute infernale est celle du temps et de l'espace; ils obligent toute existence à une forme et à une histoire isolées, individualisées puis broyées dans une digestion incessante.

J'aspire à l'ordre du grand Désir où mon plaisir n'aura plus à dépendre de possessions illusoires, où le désir lui-même sera ma gratification et où aucun objet ne me distraiera de cette réalité mouvante s'incarnant par moments pour mourir de la limitation de sa propre image et renaître de l'autre côté du miroir. Je rêve de ce Paradis des Ombres où le monde ne croule plus sous les déchets de choses inutiles et distrayantes, où le monde est un grand Moi sans distance, sans objectivité.

C'est l'âge de la Mue, et les mutants nostalgiques, depuis trop longtemps prisonniers d'une cataracte rigide qui cède sous la pression, coulent et se dissolvent, gazeux et angéliques dans une nuée infinie...

Aucune de vos peaux ne m'enfermera plus! Je suis l'hérétique, le Sauvage qui s'exprime par le 13^{ème} geste, sa vie colorée par la huitième couleur, dans une langue née de la 27^{ème} lettre de l'alphabet. J'échappe aux grilles de l'analyse et j'instaure l'anarchie que je partage avec Moi-Même dans une osmose cosmique.

Je ne vois plus que je ne vois que ma perception de la réalité. Je ne sais plus que je ne sais que ce que mon cerveau peut apprendre. Je ne crois plus que je ne crois qu'à ce qu'il m'est possible d'adhérer.

J'imagine au-delà de la contrainte et des conventions et si grande est ma force que tous peuvent voir des formes naître et se fondre dans notre réalité.

Et j'aurai sur le Temps un pouvoir décisif. Je l'inverserai et le scinderai, je deviendrai les fleuves qui paressent en slaloms géants et ils s'enrouleront sur eux-mêmes. Je ferai chavirer ma planète; chaloupante, elle sortira de son orbite. Je verrai par ma bouche et parlerai par mes oreilles; les échos de la Nécessité ne dessècheront plus mes yeux et je serai le grand "Je" rêvant de lui-même.

Taisons-nous, la Fête agonise. Nul ne peut permettre au songe de détruire la vie. Déjà les Chevaliers ont brandi des lances raisonnables. À quoi sert la fuite qui n'échappe jamais au temps.

Narcisse est mort noyé dans son image mais son chant berce encore le soir...

Michèle Waquant

ANALYSE DES HAUTS ET DES BAS DU DISCOURS SUR L'OBJET FUGITIF

L'ombre de l'objet fugitif plana comme un concept plus ou moins insaisissable et indéfinissable sur l'ensemble des discussions tenues à la Chambre Blanche du 19 au 21 octobre. Le thème même de l'objet fugitif ne fut pas défini au départ, mais son articulation fut plutôt laissée au développement dialectique des discussions. Au cours des quatre jours de la manifestation, diverses propositions et articulations théoriques d'historiens d'art, de critiques, mais aussi de producteurs de différents médiums artistiques (arts visuels, théâtre, danse, musique), tentèrent de cerner différents aspects thématiques de cet objet. Ce débat se développa autour de deux articulations critiques personnelles et de tables-rondes sur l'artiste comme objet-théâtralité, sur le temps dans l'oeuvre, et sur la dématérialisation de l'oeuvre d'art, mythe ou réalité.

Une première table-ronde sur l'artiste comme objet-théâtralité réunit trois pratiques, en théâtre, en danse, en arts visuels (photo), celles de Marc Doré, de Jeanne Renaud, et de Raymonde April. April nous parla du contrôle total qu'elle exerce dans son oeuvre quand elle choisit l'image d'elle-même qu'elle veut projeter, ainsi que le sens à attribuer à cette représentation. Elle affirme ainsi sa volonté de contrôle absolu de la perception du spectateur (démarche qu'elle qualifie d'ailleurs elle-même de quasi-fasciste...). Cette pratique dirigiste, elle l'oppose à celle de la performance qu'elle perçoit comme beaucoup moins contrôlée par l'artiste et comme plus libre de sens et d'interprétations. Les artistes de la performance seraient selon elle plus courageux, car ils acceptent de se montrer à nu devant le spectateur, ce qu'elle même se refuse totalement de faire dans sa pratique. April cependant nous semble oublier que les différences entre sa pratique et celle de la performance sont plus restreintes qu'elle ne le suppose. On ne peut nier que l'art de la performance n'élimine pas le contrôle ou le dirigisme de l'artiste, et que la véritable différence avec l'art de la photographie tel que pratiqué par April résiderait plutôt dans le fait qu'April se veut le seul donneur de sens. D'ailleurs ce dirigisme pourrait aussi être perçu plus justement comme une forme de narcissisme objectal.

Renaud et Doré quant à eux, tentèrent de broser rapidement quelques convergences entre leur pratique spécifique et le thème de l'artiste comme objet-théâtralité. Jeanne Renaud se montra surtout préoccupée par le problème de la formation en danse, et affirma son intérêt pour les artistes qui pratiquent, sans formation classique ou moderne, la performance/danse. Le reste de ses propos servit surtout à appuyer cette constatation d'un décloisonnement actuel des arts. Marc Doré refusa par contre toute discussion sur les rapports entre le jeu de l'acteur et la performance, et n'intervint qu'au niveau du jeu théâtral qu'il qualifia de fugitif. Par rapport au thème de discussion, ces deux interventions en restèrent à des propos surtout anecdotiques, approximatifs, sans établir de liens relationnels, formels ou historiques entre l'art de la performance et le nouveau théâtre (Living Theater, Happenings, Guerilla Theater...) entre la performance, la danse libre (free form) et l'improvisation conceptuelle. Avec Renaud et Doré, on en resta donc strictement à quelques généralités bien-pensantes qui n'approfondirent aucunement le débat si bien lancé par Raymonde April, qui fut la seule à réfléchir sur sa pratique et ses rapports avec l'art de la performance.

Les deux articulations sur l'art conceptuel de George Bogardi et de Richard Martel furent présentées le lendemain. Bogardi aborda de front le thème de l'objet fugitif. Si l'objet est fugitif, c'est qu'il est trop près de nous, et non parce qu'il est éthéré ou éloigné. Selon Bogardi, dans l'art post-formaliste, la vie et l'art se mêlent et ce à chaque moment de l'oeuvre, de sorte qu'on exige constamment du spectateur qu'il exerce des jugements, tant esthétiques, intellectuels que moraux... C'est dire qu'avec la disparition des frontières mentales délimitées ou définies dans l'art post-formaliste (particulièrement dans l'art corporel), s'établit un rapport empathique entre le spectateur et l'artiste puisque celui-ci n'est plus un personnage fictif, et un besoin pour le spectateur de reformuler constamment les critères de l'oeuvre d'art. Pourtant, pour éviter de retomber dans une critique impressionniste rétrograde, et en arriver à une certaine catégorisation des artistes, Bogardi veut aussi chercher, suivant l'exemple du "system analysis" structuraliste de Jack Burnham, des critères fermes d'analyse qu'il propose d'emprunter au formaliste de H. Wölfflin. Bogardi veut appliquer directement les polarités formelles de Wölfflin à l'art post-formaliste pour établir une typologie de ces artistes. L'intérêt de cette position est qu'elle rompt avec la tendance

actuelle de la critique descriptive, permissive, telles entre autres, celles développées depuis 69 par Lucy Lippard et Ursula Meyer.

Pourtant, en revenant à des règles formalistes du XIX^e siècle, Bogardi fait preuve d'une vision a-historique que posait déjà sa référence au structuralisme. Comment interpréter, même évaluer cette démarche surprenante pour un critique et un artiste dont la pratique ne laissait pas présager un tel détour/retour théorique? Bien que les rapprochements critiques qu'il nous propose soient "formellement" intéressants, et que la nécessité d'avancer des critères du post-formalisme s'impose dans le champ de la critique d'art, la démonstration qu'il nous en fit, me sembla au prime abord dangereuse. Quand il reprend Wölfflin pour construire une typologie de la performance, il m'apparaît que nous assistons là à une reprise en mains de l'art post-formaliste par le système de formation des arts visuels, avec ce retour aux catégories formelles traditionnelles. Dans cette approche, il y a bien sur un paradoxe évident: celui d'utiliser le formalisme de Wölfflin pour analyser un art anti-formaliste qui, à ses origines historiques américaines se voulait résolument sa structure. N'assistons-nous pas avec la proposition de Bogardi au besoin et à la nécessité pour un critique d'encadrer pour l'interpréter, à l'intérieur de catégories sécurisantes et certainement restrictives, un art qui encore aujourd'hui pose à la critique un problème de définition. De plus, cette vision évacue totalement toute la fonction critique politique de cet art, et c'est bien peut-être là où nous devons chercher le véritable sens du retour au formalisme par Bogardi.

Dans son articulation, Richard Martel énonça comme son postulat de départ que toute analyse de l'objet d'art dans une société donnée amène à une critique ouverte des institutions. C'est pourquoi il ne choisit de s'intéresser qu'à ce qu'il nomme le "pure conceptualism" d'artistes comme Kosuth, le groupe Art Language, the Fox, ... Il élimine de ce fait de son corpus analytique l'art corporel, le land art, le process art, ... Car c'est dans le courant de l'idea art, et non dans celui de l'"art as action" (body art), selon la distinction avancée par Lucy Lippard en 69, que Martel voit la continuation du processus critique d'autoanalyse de l'art, développé en Occident depuis Kant, et du processus de transgression des institutions.

Alors que Greenberg tendait, à partir d'une tradition occidentale, et d'une auto-critique kantienne vers un purisme formel résultat du processus d'autocritique des arts (entre eux, comme à l'intérieur de chacun), il nous apparaît que Martel tend, quant à lui, à un purisme idéal (presqu'idéologique) où cependant, à partir d'une même tradition occidentale et d'un même ressourcement kantien, il élabore comme démarche évolutive fondamentale le concept de transgression. Ce concept déterminant s'inscrit dans une réflexion postulant que ce sont les institutions qui font l'art, d'où la nécessité pour les producteurs de transgresser ce cadre institutionnel par une critique dans la pratique artistique des arts et de l'idéologie (des musées, des galeries, des centres de pouvoir). Cette articulation, et ce découpage théorique d'un concept de "pure conceptualism" qui se voudrait essentiellement une critique sociale selon le modèle général de l'École de Francfort, ne privilégie-t-il pas dans sa formulation restrictive par Martel, une critique d'art trop exclusivement normative? L'objet fugitif, pris ici au sens de disparu..., y est interprété en fonction de critères de dépassement des institutions, artistiques et sociales, et ce seul facteur politico-esthétique trop idéaliste devient alors le moteur exclusif de l'analyse de l'oeuvre. L'absence de références, dans cette formulation à une analyse de l'autonomie relative de l'art dans la société, i.e. aux rapports de l'art avec les niveaux économique/politique/idéologique/théorique d'une formation sociale capitaliste, qui poserait les limites objectives d'une transgression possible de l'objet d'art, nous semble conduire la position de Martel à un certain glissement évolutionniste trop strictement fonctionnaliste. Aussi, il me semble que l'approche de Martel rejoint une certaine idéologie de l'avant-garde "révolutionnaire" supposément en rupture avec les institutions. Mais cette démarche oublie facilement, même si Martel s'en défend en reniant toute oeuvre/trace, et tout système de galeries, parallèles et autres, que tout produit, qu'il soit incarné même dans des discours, des tracts, des textes, etc... peut être donné à consommer.

Malgré ces réserves théoriques importantes, il n'en demeure pas moins que comme construit théorique, l'articulation de Richard

Martel a le mérite d'essayer de cerner formellement un objet d'analyse délimité, et de le penser fondamentalement en termes de relations art/société comme moteur de développement de la production de l'art. Un confrontation, directe avec la position de Bogardi aurait été éminemment souhaitable puisque ce dernier privilégie aussi la fonction critique de l'art post-formaliste, mais au niveau individuel, tant du spectateur que de l'artiste, dans leur rapport moral avec l'oeuvre et sa production. Les rapports idéologiques conflictuels évidents entre Bogardi et Martel, entre une critique néo-formaliste et une critique "néo-adorniste" ne furent jamais soulevés, voire même identifiés.

La table-ronde sur le temps dans l'oeuvre suivit ces articulations. Francine Saillant nous présenta une série de paradoxes sur l'objet fugitif, sur le temps, et sur le concept de "sauvage". Dans un premier temps, elle releva deux aspects du paradoxe: tout d'abord que l'objet fugitif, objet inidentifiable, objet de l'entre-deux, de l'ordre du déchet donc, ne se performe pas; aussi le fait de parler l'objet fugitif, de le situer donc comme signe d'un art visualisant sa propre perte, nous amène à un nouveau paradoxe, celui des limites de l'objet fugitif qui s'effacera avec le temps. Saillant posa le problème de cette hantise du temps qui ne ferait qu'inverser le rapport à la durée: donc d'un art fait pour durer versus un art dématérialisé qui pervertirait sa propre réalité. Elle inscrivit un dernier paradoxe autour du concept de sauvage: car si elle refuse le terme dans le sens rousseauiste où il exprime une croyance à une vérité, un monde plus "sauvage", plus "naturel", elle accepte son application à la performance au sens anthropologique de rupture dans le code.

Cette suite de paradoxes mit en lumière des ambiguïtés inhérentes au langage et à la pratique de l'art post-formaliste. Ces interrogations très importantes restèrent cependant sans réponse si ce n'est la réaction volontariste de Nil Parent, qui s'opposa à cette analyse du temps dans l'art, véritable cul-de-sac selon lui, au profit de la liberté et de l'imagination, découlant de la nécessité. Parent refuse toute pensée analytique et cohérente comme moteur de la production de l'art pour s'en remettre exclusivement à la notion de nécessité, de sauvage (au sens naturel). Jean-Claude Saint-Hilaire s'intéressait strictement à la notion de temps utilisée par l'artiste: celui de la performance comme moyen, celui de l'art conceptuel comme sujet, et celui de l'art écologique comme fin ultime. Avec l'intervention de Lise Bégin, on en resta au niveau de son vécu, de sa trame émotive, de son temps quotidien.

Le point fort de ce débat sur le temps dans l'oeuvre vint d'une position énoncée par un intervenant de la salle. Renchérissant sur un propos de Saillant, celui-ci affirma que l'artiste et son produit ne pouvaient échapper au circuit de la marchandise et qu'il n'existait pas d'objet fugitif. Faisant remarquer la présence des caméras de vidéo, et la prise constante de photo/traces au cours de toute la manifestation, il déclara que la performance était de la jouissance narcissique, de la "bull shit", et qu'on assistait seulement à une forme d'institutionnalisation par la caméra, permettant une mise en abîme du système de la reproduction. Il souleva aussi la problématique de la signature pour insister sur le caractère essentiellement récupérable et marchand de toute production. A cette position fondamentale, à laquelle un artiste ne put qu'objeter que "l'art ne se vendait pas"..., il faut aussi ajouter que dans un système de production/reproduction où l'art a une valeur marchande, le concept d'objet fugitif ne se pose pas en paradigme à cette réalité. Au contraire, il peut très bien s'inscrire dans ce procès sous le masque d'un nouveau produit d'avant-garde. Une telle analyse politique du monde et de la situation de l'art nous permet d'identifier les épiphénomènes qui façonnent au second niveau cette réalité.

Une dernière table-ronde traita du thème de la dématérialisation de l'oeuvre d'art: mythe ou réalité. Pour Jocelyne Allouche, le thème de l'objet fugitif est un faux problème puisque l'objet ne serait qu'un support pour le moi de l'artiste. Elle affirma que les formes en elles-mêmes ne sont rien, et ne valent que par les concepts qui les sous-tendent. Il n'y aurait jamais eu en art de dichotomie objet/sujet, puisqu'il n'y aurait qu'une seule réalité, le sujet. Elle nous dit que l'oeuvre est un miroir, qu'à regarder l'oeuvre, on connaît le créateur. D'ailleurs elle situa dans l'individualité et l'objet-symbole (du moi) tout l'avenir de l'art. L'ensemble de cette communication nous semble bien relever plus du mythe théologique (au sens de LeBot), que

de la réalité. Nouvelle mythification/mystification de l'art, ces propos apologétiques du sujet-dieu-artiste témoignent d'une absence de vision globale des rapports art/société. La conception d'un sujet absolu en art est purement farfelue, et est le produit d'une projection du moi-sujet sur l'ensemble de l'art comme de l'histoire de l'art. Cette réduction de la production artistique à une seule histoire des sujets créateurs escamote et nie tout besoin d'une démarche analytique et critique, mais surtout ramène la fonction des objets d'art à celle de miroir thérapeutique, ou d'une histoire de la créativité.

Rose-Marie Arbour proposa une définition de l'art dérivée de l'École de Francfort, soit que l'art est une façon de rendre conscient, donc un phénomène à envisager dans une perspective synchronique, i.e. une remise en situation de l'art dans son contexte social, économique, politique. Pour Arbour, l'art serait une pratique autonome et sociale, et l'histoire de l'art une histoire sociale d'une activité "autonome" qui est entre autres une activité artistique. Cette autonomisation absolue de l'art, même envisagée dans le "contexte" social, ne serait-elle pas une conception excessive de l'autonomie relative de l'art, telle que posée par Adorno et Benjamin? Aussi sa lecture des conséquences de la dématérialisation de l'objet d'art nous paraît-elle fautive. Quand elle affirme que la dématérialisation de l'objet d'art a remis en question le marché de l'art, le "savoir faire", et les lieux traditionnels de présentation de l'art, pour privilégier le processus versus le produit, Arbour néglige toute la problématique de la signature. Et lorsqu'elle affirme qu'en remettant en cause la valorisation du produit au profit du travail, ce procès va dévoiler les conditions de travail et de production de l'artiste, et réinsérer l'art dans le tout social, elle poursuit sa vision erronée d'une autonomie totale du monde artistique. Le concept d'autonomie relative lui aurait permis d'analyser ces rapports art/société à tous les niveaux d'intervention sans en arriver à une conclusion idéaliste affirmant que la corrélation temps/travail/argent/pouvoir a été remise en question par la pratique artistique actuelle...

La présentation de Louise Letocha servit presque de mise en garde à l'ensemble des délibérations. Elle s'interrogea d'abord sur la proposition de la Chambre Blanche quant à la dématérialisation de l'objet d'art, et affirma que celle-ci reprenait les articulations des années '60, mais dans le sens d'une reformulation et non d'une rematérialisation "puisque la Chambre Blanche est subtile..." Pour Letocha, cette dématérialisation de l'oeuvre d'art peut-être comprise comme une tentative d'échapper à une formalisation, et à une forme. Prise dans son sens de réaction, c'est donc une position sociale s'inscrivant alors dans une continuité, celle du surréalisme qui est une philosophie existentielle, et selon elle, cela est particulièrement vrai au Québec. Prise au sens de volonté d'échapper aux contingences de l'objet, pour donner pleine liberté à l'espace/temps, la dématérialisation, telle que posée donc dans son côté fugitif, est pour Letocha une réalité. Mais cette volonté de dématérialisation ne suppose pas pour elle qu'il n'y ait pas de mise en forme (relations, composition...) et donc qu'il y ait une évacuation du contenu esthétique: d'où la persistance alors d'une critique d'art, d'une certaine analyse de l'objet.

Les commentaires de Letocha touchaient à la pertinence même de la manifestation organisée autour du concept de l'objet fugitif. Personnellement, je dois avouer que je n'ai pas vraiment cru à la "subtilité" de la Chambre Blanche. Car le fait de reprendre ce qui a déjà été pensé/réalisé/et analysé ailleurs, dans des termes semblables, et sans dégager une nouvelle problématique d'ensemble, ouvre malheureusement la Chambre Blanche à l'accusation d'être en retard, de répéter pour reprendre à son compte un discours déjà tenu ailleurs, bref de se greffer à une problématique artistique déjà institutionnalisée par d'autres. La manifestation de l'objet fugitif ne serait-elle en somme qu'une simple récupération dans/pour les artistes de la ville de Québec d'une pratique internationale?

Que l'objet soit fugitif ou non, dématérialisé ou non, le vrai problème ne demeure-t-il pas néanmoins celui de sa production comme marchandise consommable aussi bien au niveau des pratiques artistiques, qu'à celui des discours théoriques et critiques sur l'art? C'est bien là la contradiction fondamentale qui ressortit de la manifestation tenue à la Chambre Blanche.

Marie Carani

* Soirée de PERFORMANCES le 8 MARS 80 à LA CHAMBRE BLANCHE

Les textes publiés dans ce bulletin restent sous l'entière responsabilité de leurs auteurs et ils ne présentent pas nécessairement les opinions de la galerie.