

Intervention



Art Montréal

Jean Tourangeau

Number 10-11, 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1223ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tourangeau, J. (1981). Art Montréal. *Intervention*, (10-11), 78–79.

du nihilisme de notre époque dans l'art comme dans la vie. Pensons, à titre d'exemples, à certains groupes qui s'allient à cette attitude pour provoquer systématiquement le dérèglement des signes culturels: les punks (du moins ceux de la première époque) dans leur ambiguïté agressive/agressante, dans leur conscience exacerbée du «no-future»; les néoistes (avec Monty Cantan et les Urbanz) qui font du vidéo et de l'art-performance une incursion psychologique violente où intervient une imagerie symbolique viscérale et urbaine.

«Ne pas rompre violemment le cercle (qui se vengerait alors), l'assumer résolument, authentiquement. L'expérience de la clôture circulaire ne ferme rien, elle ne souffre ni le manque ni la négativité. Expérience affirmative sans volontarisme, sans compulsion transgressive: ne pas transgresser la loi du cercle et du pas de cercle mais s'y fier. En cette fidélité consisterait la pensée. Le désir n'est pas absent d'accéder, par cette répétition fidèle du cercle, à l'encore infranchi. Le désir d'un nouveau pas fut-il rétrocedant lie et délie cette démarche. Lien sans lien, franchir le cercle sans s'affranchir de sa loi. Pas sans pas.» (C)

Faire entrer le non-art, l'inesthétique, le travail d'amateur ou volontairement négligé, le mal fait, l'insignifiant, l'amusant, l'objet sans aucune valeur marchande ou institutionnelle dans un haut lieu consacré et consacrant l'art c'est d'abord faire un gracieux pied de nez à l'art professionnel, à ses critiques, dilettantes et spécialistes mais c'est surtout faire violence aux habitudes et aux normes en déjouant avec un peu d'humour et beaucoup d'ironie le système des signes et des codes perceptifs. C'est tenter de faire éclater le dispositif institutionnel pour changer l'art et l'intégrer à la vie. Une exposition comme celle montée par Fluxus au Musée d'art contemporain (du 6 novembre au 14 décembre 1980) informe le récepteur-consommateur d'art que l'artiste n'est plus un «être d'exception», qu'il faut «en finir avec le chef-d'oeuvre» comme le proclamait déjà Artaud, que l'art peut s'intégrer à la vie et qu'il n'est pas l'exclusivité de l'artiste «car la révolution dans l'art ne réside pas seulement dans les mutations formelles dont les artistes garderaient l'initiative, mais dans les mutations matérielles, dans le

changement des modes de production autant que des modes de consommation.»⁶

À cet égard, Fluxus n'opère pas un mouvement de retrait et ne contredit pas sa démarche. Si en 1980, on constate un certain essouffement chez les enfants terribles de Fluxus, s'ils s'imposent avec beaucoup moins de virulence qu'au cours des années soixante, ils n'en continuent pas moins d'interroger l'art. En cela, Fluxus n'est pas équivoque, c'est l'art critique qui critique l'art de l'intérieur.

Car de quoi s'agit-il au fond? Du fond... répond Derrida.

chantal gaudreault

NOTES

(A) + (B) + (C) = Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978.

1. *Fluxus international & Co.* catalogue d'exposition. S.P.
2. «Du sein même du système des signes, en brisant les tabous anciens, la «substance» même des manifestations artistiques est transformée en signe hautement codé accessible uniquement aux happy few.» Charles Dreyfus, in *FLUXUS/ÉLÉMENTS D'INFORMATION*, dossier publié à l'occasion de l'exposition Fluxus/documents, Musée d'Art Moderne de Paris, 1974.
3. *Fluxus international & Co.* catalogue d'exposition. S.P.
4. ibid.
5. Au printemps 1979 Fluxus exposait à Lyon, un peu plus tard à Nice (Lieu de Fluxus en France); en janvier 1980 à Liège.
6. Mikel Dufrenne, «Crise de l'art,» quelque part, p. 162.



Le premier fait qu'il faut considérer lorsque le vidéo sert à documenter un produit esthétique et non être objet esthétique en soi, prend sa valeur à l'égard de sa qualité de transmission. Ainsi la valeur et l'intérêt de l'oeuvre documentée dépend-elle de la qualité de la bande et du jeu de la caméra qui doit donner à voir l'objet sous tous les angles de visionnement possibles, même ceux qu'une perception habituelle ne retient pas. Le corps se voit éclairé par le biais du caméraman alors que spatialement prennent forme des éléments de connaissance qui amènent le perceuteur à prendre conscience du phénomène auquel il assiste, soit la distanciation, d'où les données spécifiquement inventoriées par le médium vidéo.

La série (de six émissions d'une heure chacune) *Performances Québec, 1980* réalisée par Art Montréal, un projet de Vehicule Art (producteur: Tom Konyves) chevauche les deux aspects documentation/création en établissant une nomenclature réaliste du phénomène décrit et en s'ouvrant à des expérimentations à scénario fictif.

L'émission 1, appelée introduction, montre un corps stéréotypé dont le statisme de la présentation nous renvoie à l'occupation de celui qui parle: un critique d'art, par exemple. S'y opposent nettement des prises de vue «live» extrêmement mouvementées qui rendent compte de ce qui est proprement constitué par les événements, le dynamisme (le corps bouge sans cesse). Le montage serré et le rythme du scénario bâti à l'aide de reprises et de coupures irrégulières, plutôt mouvantes, amplifie le sujet, soit le corps qui performe (ce qui nous sort des stéréotypes). Ici la documentation critique ses fonctions didactiques habituelles puisqu'elle est liée au sujet même qui en fabrique l'objet.

L'émission 2 va à l'encontre de l'explication synthétique puisque Mike Haslam utilise la durée totale de la bande d'une heure pour créer un événement vidéo, son oeuvre. En ce cas, c'est à son Ego que nous serons confrontés car le concepteur y représente un lieu où s'affrontent de multiples controverses — sentiments paranoïaques, structure schizophrénique vs le manque, la perte — en incarnant, par compensation, un corps social divisé. Il donne à entendre les angoisses et les désirs d'une société où l'art est devenu un

capital à part entière, ce que son activité en tant qu'artiste reproduit intégralement.

L'émission 3 est scandée à intervalles fixes par une parole directe, les réponses de l'interview, alternant avec une parole indirecte parce que recréée, soit les actions du performant. Ainsi le portrait divulgué par Rober Racine naît de moments morts pris dans son intimité, son bureau de travail, et d'instant «vivaux» interprétés dans un espace d'exposition. En focalisant sur les installations construites par l'auteur, la mémoire retient ce qui se cache singulièrement derrière la nature du corps représenté. La structure par étagement faite d'accumulations traduit finalement, en staccato, l'attitude réelle de l'individu filmé.

Les émissions 4 et 5, portant sur le festival de performances de Chicoutimi, posent le paradoxe suivant: chacune des deux émissions au complet se veut un document quasi historique échafaudé à partir de séquences vidéographiques qui elles-mêmes rendaient compte des performances. Aussi le style de montage pour lequel a opté le réalisateur oriente-t-il notre perception. En plaçant Monty Cantsin au début du scénario et en l'accompagnant continuellement d'une trame sonore décanter, nous entendons et voyons une manière de sentir qui prendra valeur de symbole, les performants qui le suivent semblant s'y opposer (Holly King, Cyril Reade, Marie Chouinard, Pierre Gosselin), le répéter (Hervé Fisher, Carol Proulx) ou s'en distancer (Klaus Rinke, Claude Lamarche, Claude-Paul Gauthier, Michael Snow/Allan Mattes). Le fait d'entrecouper les prises de vue des objets en question d'entrevues avec les performants ou d'écouter ceux-ci parler de l'objet pendant que ce dernier se déroule, accentue le caractère didactique de l'ensemble en développant une portée toute autre que celle de l'impact de la subjectivité exacerbée. Les corps que nous parcourons deviennent un corps collectif qui illustre les multiples positions idéologiques qui se dégagent actuellement à l'intérieur de cette génération qui s'adonne à l'art-performance.

L'émission 6 se rapproche de l'émission 2 par l'enjeu créatif offert à son sujet, les Néoistes: Istvan Kantor alias Monty Cantsin et Les Urbanz. D'ailleurs, le vidéo en entier joue sur l'ambiguïté de celui-ci,

de la même façon que son nom (le vrai ou le fictif). La première séquence emprunte une structure circulaire qui se répétera à la fin du vidéo dans la séquence finale. L'artiste y expose un corps marqué par la souffrance qu'il met en scène à l'intérieur d'un espace spécifique à l'activité spectaculaire qu'il associe à des objets symboliques (sang, pain, argent). Quant à Les Urbanz, ils démontrent la réalité psychologique avec parodie et détachement qu'ils juxtaposent à divers reflets de la vie urbaine.

Le travail entrepris par Art Montréal est de l'ordre de la documentation. Il nous permet de visualiser la matière organique du vidéo par les manières choisies pour circonscrire son objet: un mouvement esthétique que nous nommons maintenant la performance. Le portrait des tendances qui ont cours aujourd'hui reflète l'attitude de ceux qui l'ont mis à jour autant par les messages discutés que par le choix du traitement informatif. En ce sens, Art Montréal, et c'est l'intérêt d'une telle aventure, poursuit le travail de documentation propre aux artisans de la vidéo en proposant le principe suivant: chaque objet définit son langage.

Jean Tourangeau

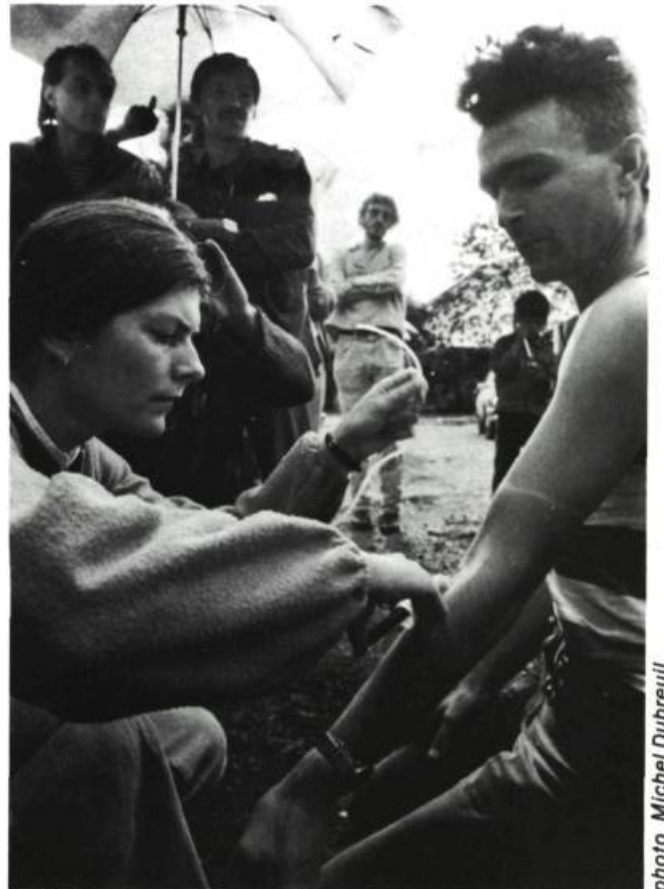


photo Michel Dubreuil



photo Jean-Claude St-Hilaire



«Collisions, chocs, éblouissements»
Claude Paul Gauthier



«Liaison Inter-Urbaine», Monty Cantsin
(dans le cadre du Symposium)