

ETC



## Théâtralité et installations vidéo. Des faits divers

Manon Regimbald

Numéro 12, automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36228ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

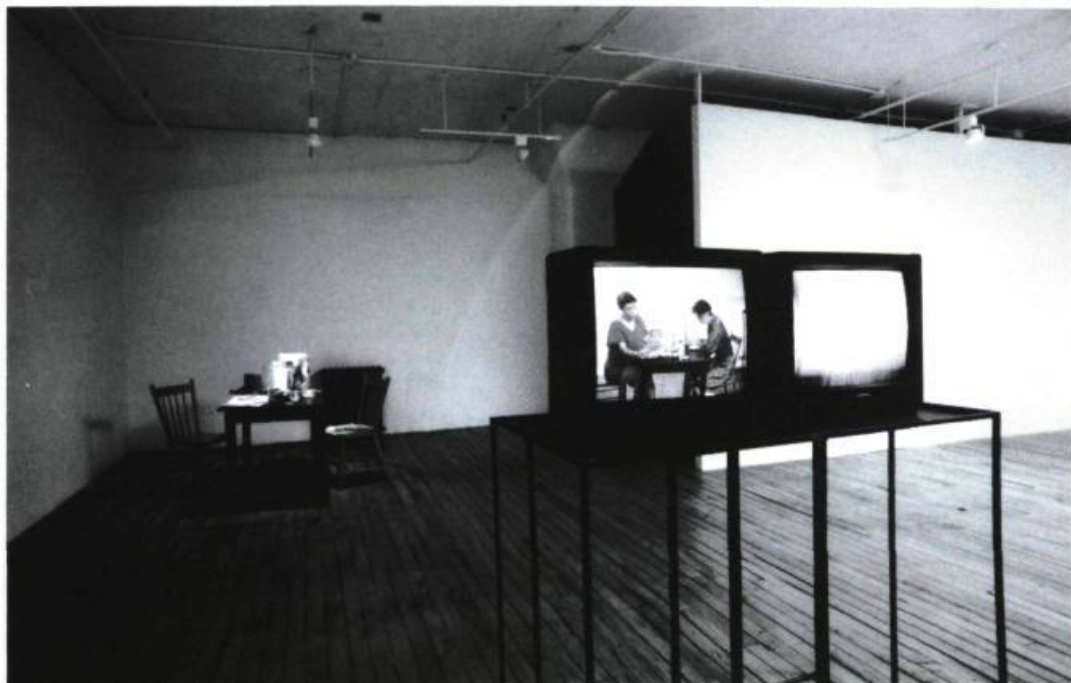
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Regimbald, M. (1990). Théâtralité et installations vidéo. Des faits divers. *ETC*, (12), 47–50.

## *Théâtralité et installations vidéo. Des faits divers*



Jeanne Crépeau, *Déconfiture*, 1990. Photo : Denis Farley

*Festival international des films et vidéos de femmes, Jeanne Crépeau, Déconfiture, Sigrun Hardardottir, Painted conversation Margaret Raspé, Vidéomiel, galerie Powerhouse, du 30 mai au 17 juin 1990 —*

### *Aux actualités : vaudeville aux parlements*

Trois faits divers, autant de lieux différents pour penser les rapports installation et théâtre :

- trois installations vidéo chez Power House;
- en entr'acte, un filière minimaliste d'où s'ourd l'installation et ses transactions théâtrales;
- le murmure d'une conversation;
- et puis des histoires, l'une antique et les autres actuelles.

### *Faits divers #1 Des installations*

Quelques-unes qui signent un lieu<sup>1</sup>. Qui se faisant, accumulent des signes franchement affranchis des avant-gardes épuisées. En présence de spectateurs, les signes mis en acte formeront contenu.

Elles sont trois à questionner la présence, Présence à l'autre. Présence à soi. Et inévitablement l'absence. Raspé, Hardardottir et Crépeau interroger-

ont leur support d'installation et feront réfléchir leur contenu. Plus minimalistes, les deux premières travailleront l'espace public de la communication. Crépeau, elle, situe la scène dans un espace privé, intimiste.

### *I*

Peintre, Hardardottir expose des moniteurs juchés sur des perches. La *dispositio* circulaire du montage «installatif» laisse croire à un site archaïque. Les bruits primitifs y réduisent la parole au seul rythme sonore. Les bruissements brouillent la communication abstraite.

D'emblée, les moniteurs portés par les échasses imposent ainsi une allure anthropomorphique à la mise en scène de l'installation. Derrière l'écran, l'artiste fait disparaître les marques d'une énonciation contrôlée.

— Mais qui donc converse ici ?

Formellement *Painted conversation* camoufle ses sujets compromettants. L'information est bien contrôlée. La peintre-vidéaste isole tout à tour la couleur, chacun des écrans-témoins lais-

sant voir des taches en mouvement, monochromes. En réconciliant les fonctions phatique (reliée au canal) et poétique, la technologie sert ici l'expression humaine.

## II

Une ruche exposée au sol introduit *Vidéomiel*. Mis en présence d'une série de moniteurs suspendus, tous empaquetés dans des rayons vides et artificiels, le spectateur s'accroche à la relation nature-culture. Le travail de la Berlinoise s'inscrit à la suite de ceux de Beuys. La trame vidéographique comprise dans l'enceinte des gaufres de miel déplace la représentation des pixelles de l'écran aux rayons mielleux. Les icônes de la vidéo se laissent désirer. Les images sont enfermées dans un *ersatz* culturel. Sous le titre qui constituent les alvéoles, le spectateur, à force de balayages perpétuels, capte les traces mouvementées et lumineuses d'une présence aussi incertaine qu'inaccessible. Une présence possible dont la légitimité fuit les certitudes.

## III

Une mise en scène pour le moins double partage *Déconfiture* en deux grands actes.

### Premier acte.

Des objets du quotidien épars. Une scène familière. Sur la table gisent les restes d'un petit déjeuner entaché. Deux chaises vides. Curieusement, on entend quelqu'un mettre la table. La mise en scène de l'installation devance la sonorisation. L'heure n'est plus à mettre le couvert. Le repas a été pris. À vrai dire, l'on sent que le déjeuner a consommé ceux-là mêmes qui l'avaient partagé. Flétris, les restants frugals mettent en place le paradigme de la *vanitas*. Traînant sur une des deux chaises, Le Devoir rapporte le temps d'autrui. Alors qu'une absente se terre sous les caractères d'une lettre, ouverte et dé-posée négligemment (!) sur le napperon.

### Deuxième acte.

Et puis le second acte — il serait plus juste de dire l'autre acte puisque les deux se côtoient simultanément, — trie l'installation. Seront placées dos à dos,

les représentations, l'une plus théâtrale mimant le quotidien, et l'autre, canalisée par la vidéographie, distanciant nécessairement la première.

Étrangement, la scène théâtrale ajourne la présence humaine. Pourtant chaque objet en porte la trace, marquée de leur absence. En même temps que l'autre scène, celle vidéographique, repose sur la monstration des sujets de l'énonciation. Les personnages du déjeuner s'y installent, distants. En instance de rupture différée. Pour bien marquer le temps, les deux moniteurs nous donnent à voir successivement. L'image qui apparaît sur l'un est transférée, coupée, montée sur l'autre.

Écran #1 : emmêlés, le couple parle, entend, goûte, sent et touche.

Écran #2 : Une à un, isolé<sup>e</sup>s, la femme et l'homme en gros plan rapportent des fragments sensitifs.

La *Déconfiture* est renversée. Les cinq sens sont rappelés. Emmêlés. *La Dame à la licorne* veille toujours.

### Entr'acte

*Ou lorsque la présence «installative» suspend l'être-présent moderniste*

### *D'une suspicion obsédante*

Née d'une manœuvre destinée à faire réfléchir la peinture moderniste, l'installation dénonce ce que le modernisme greenbergien refoule. Le trafic des territoires installatifs, compte tenu de la densité de l'ensemble des échanges impliqués et des transactions mises en œuvre, atteint le *contenu*, la *durée* et le *site* de l'œuvre.

Se déroband à l'emprise des spécificités et des classes, dérogeant aux coutumes, l'*installation* dérange. Voilà que la légitimité moderniste, fortement entamée par le minimalisme, poursuit sa désagrégation. Ses performances, ses installations en réfutent la spécificité. Elles en dévoient la pureté. Paradoxalement, les traverses établies entre les discours disciplinaires se propagent. Ils envahissent l'espace installatif. C'est-à-dire que l'installation fait passer l'objet d'art à son contexte, y entraînant le spectateur. Exemplairement théâtrale, l'installation

- parce qu'elle se situe entre les arts, et que «ce qu'il y a entre les arts est le théâtre»<sup>2</sup>,

- parce qu'elle dure,

- parce qu'elle se met en scène,

transpose l'écriture plastique en écriture scénique, s'accordant au temps du spectateur.

L'installation forte de son affiliation minima-

liste reconduit le projet ontologique moderniste. L'art ne peut plus supporter la pureté de la spécificité. Déjà le minimal quittait le champ moderniste. Il délaisse les frontières des *arts de l'espace* et du *temps*, rejoignant l'un et l'autre, désormais inclusifs. Traçant la voie de l'installation. Autrement dit, grâce aux revendications minimalistes, l'imposition de la présence sur scène et de la simple existence d'objet, son objectivité<sup>3</sup>, plaident en faveur du théâtre<sup>4</sup>.

### Fait divers #2 Conversation à trois

Donald Judd : «les œuvres nouvelles [...] ont été ni de la peinture ni de la sculpture. [...] les œuvres sont diverses et beaucoup de ce qu'elles contiennent qui n'est ni dans la peinture ni dans la sculpture, est également divers.»<sup>5</sup>

Michael Fried : «The literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art.»<sup>6</sup> «Furthermore, the presence of literalist art, which Greenberg was the first to analyze, is basically a theatrical effect or quality — a kind of stage presence.»<sup>7</sup>

Robert Morris : «On ne peut plus à présent séparer ces décisions qui relèvent de l'objet en tant que tel (forme, proportions, dimensions surfaces), de celles qui sont extérieures à sa présence physique. Ainsi, pour beaucoup d'œuvres nouvelles dont les formes sont unitaires, la mise en place a acquis une importance qu'elle n'avait jamais eue auparavant, dans la détermination des qualités particulières de l'œuvre.»<sup>8</sup>

Michael Fried : «It is in the interest, though not explicitly in the name, of theatre that literalist ideology rejects both modernist painting and, at least in the hands of its most distinguished recent practitioners, modernist sculpture.»<sup>9</sup>

Le sujet de l'expérience artistique est arraché à sa réalité spatio-temporelle. En retrait, il est déplacé et mis en face d'un temps et d'un espace suspendu. D'où l'oscillation entre la présence et l'absence qui surdétermine les pratiques de la performance et de l'installation redevables toutes deux au minimalisme. Pourtant si l'artiste et le spectateur cohabitent dans le lieu de l'installation, une *aura* entoure l'expérience artistique, irréductible, malgré tout, à ses conditions de prégnance. — Mais pourquoi ce profond mépris moderniste envers le théâtre ?

— Oui, pourquoi donc justement, le théâtre serait-il celui par qui arrive la corruption ?

— C'est que le théâtre nie la spécificité moderniste. Il empêche les classements univoques et exclusifs de la peinture et de la sculpture. Rappelez-vous Greenberg.

— Et puis ?

— Et alors ?

### Fait divers #3

#### Une histoire antique et deux nouvelles : l'une américaine l'autre d'ici

##### I

#### Il était une fois

dans l'Antiquité, un philosophe. On l'appelait Platon<sup>10</sup>. Celui-ci défendait l'hellénisme contre les barbares. L'homme qui faisait la promotion de l'idéalisme, rejetait le naturalisme. Pour cela, il louangeait en peinture l'art égyptien et anticipait ce que seraient les principes fondamentaux de l'iconographie byzantine.

Dans la *République*, Platon avait pris soin de condamner toute poésie sauf celle qui louangeait les dieux et les hommes. Et puis parce que la tragédie procède non sur la base de la connaissance mais de la *doxa*, le philosophe rejetait la tragédie grecque.

En littérature, les récits ne lui *apparaissaient* pas tous aussi convenables. Parce qu'ils importaient dans l'éducation, certains auraient dû être censurés. Aussi *L'Iliade* et *L'Odyssée* étaient sévèrement critiquées. Leurs descriptions particulières échappaient à la vraie réalité. La représentation de l'univers y était noire, sombre et lugubre, les dieux grotesques, les soldats apeurés et fugitifs<sup>11</sup>. Apparemment, cela était (devait être) faux pour le philosophe. Étranger à la réalité des choses et aveuglé par la vérité des idées, Platon écrivit beaucoup et vécut heureux.

##### II

#### Pendant ce temps, en Amérique, aux actualités

on apprend que le Fonds pour les arts (National Endowment for the Arts) relevant du gouvernement fédéral américain oblige les artistes et les organismes subventionnés à promettre par écrit qu'ils ne laisseront pas s'exprimer : «le sadomasochisme, l'érotisme homosexuel, l'exploitation sexuelle des enfants ou d'individus se livrant à des actes sexuels et qui, pris globalement, n'ont aucun mérite sérieux sur le plan littéraire, artistique, politique ou scientifique<sup>12</sup>.»

##### III

#### Ailleurs en Amérique toujours aux actualités : vaudeville burlesque aux parlements

Rions en chœur. Aux enchères peu prisées du «développement culturel» — certains prétendent qu'il en sera, dont le ministère des Affaires culturelles — nous apprenons, sourires en coin, que quelques guignols parlementaires d'Ottawa, Québec et Montréal

ont consenti à déboursier 13,5 millions de dollars des coffres publics. Cela afin de permettre la mise sur pied d'une entreprise privée, juste pour rire, en même temps qu'un musée et qu'une école. Drôles, dit-on. L'industrie du rire se porte bien. Pourtant, le 2115 boulevard Saint-Laurent avait déjà connu des heures autrement culturelles. Rappelez-vous Beyond Polders, d'Alain Païement.

Toujours est-il que certains concours aux artistes en arts visuels sautent. Que des bourses disparaissent. Que le ministère confie à une firme comptable le mandat d'étudier les moyens de se désengager du financement des arts afin de le privatiser. Que la politique du 1 % est toujours reportée aux calendes grecques. Que les artistes en arts visuels et les écrivains grossissent les rangs de ceux vivant sous le seuil de la pauvreté. Que le milieu précaire des galeries parallèles et autres s'interroge quant à sa survivance de plus en plus menacée. Que faute de moyens, des revues disparaissent, (*Vanguard, Cahiers*). Que le Centre international d'art contemporain, s'il est reconnu sur le plan international, demeure inconnu au Conseil du Trésor. Que les budgets de la recherche en milieu universitaire s'amaigrissent d'années en années. Que la Cité du Cinéma et la Maison des écrivains ont pour résidence les cumulus, les jours de beau temps.

Par ailleurs, on dit le plus grand bien du rire. Grand bien nous fasse. L'ironie et le sarcasme ont souvent servi à riposter. Mais, *in situ* tout cela ne serait-il qu'une vaste prescription, un exercice thérapeutique par le rire.

Nous le savons, les maux sont lourds. Et dans cette société qu'on cherche à définir à l'ombre de la culture, les plaies à panser sont de plus en plus nombreuses.

### D'une suspicion à l'autre

À l'être-présent<sup>13</sup> de plus en plus suspect du modernisme greenbergien — qui avait trouvé sa maxime dans l'instantanéité de l'expérience spatiale de la peinture (soit son caractère bidimensionnel) — et qui avait été réduit à rejeter tout déictique spatio-temporel «jusqu'à ne plus définir l'être-présent que par les signes d'une absence non moins fondamentale»<sup>14</sup>, l'installation réplique par la *présence*. La nôtre et celle de son lieu et de son temps. L'installation se joue d'une façon déictique.

Si, à dessein, la modernité avait conçu la présence «comme un théâtre de l'impossible voire [...] comme l'impossibilité du théâtre»<sup>15</sup> en revanche, la mise en scène de l'installation présente le sens. Elle l'argumente. Elle joue du côté de la rhétorique. Capitale, elle motive l'interaction des systèmes scéniques (pictural, sculptural, architectural, vidéographique, textuel, musical) formant la trame de l'installation.

Aussi hétérogène soit-elle. L'installation ne craint pas les frayages, encore moins théâtraux. Elle les provoque. Et quand elle use du sarcasme et de l'ironie, c'est pour mieux riposter.

### Manon Régimbald

#### NOTES

1. Avant de poursuivre, j'aimerais préciser que si je n'aborde pas la problématique des femmes en arts (films et vidéo), ce n'est certes pas pour en nier l'existence. C'est qu'ici la relation théâtre et installation m'interrogeait et que ces trois installations vidéos m'apparaissaient se prêter à la rencontre théâtrale.

2. Michael Fried cité et traduit par Thierry de Duve, «Performance ici et maintenant : l'art minimal, un playdoyer pour un nouveau théâtre», Essais datés I 1974-1986, Paris, La différence, 1987, p. 189

3. Thierry de Duve, *loc. cit.*, p. 176

4. Si les scènes installatives profitent du théâtre, la réciproque est tout aussi remarquable. Pensons aux mises en scène des spectacles de Billy Strauss et *L'annonce faite à Marie* (A. Ronfard), *Rivages à l'abandon* (G. Maheu), *La vie de Galilée* et *Les plaques tectoniques* (R. Lepage), *Les Ha ha!*... (L. Pintal) *Bonjour là, Bonjour* (R.-R. Cyr), pour ne nommer que ceux-ci

5. Don Judd, «Specific objects», *Regards sur l'art américain des années soixante*, traduit par C. Gintz, Paris, Territoires, 1979, p. 65

6. Michael Fried, «Art and objecthood», *Minimal art. A critical anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 125

7. *Ibid.*, p. 127

8. Robert Morris, «Notes on sculpture», traduit par C. Gintz, *Regards sur l'Art américain...*, *op. cit.*, p. 90

9. Michael Fried, *loc. cit.*, p. 130

10. Dans la *République*, Platon condamne les beaux-arts parce qu'ils sont mimétiques. Enfin le philosophe y décrit deux sortes d'art menant à deux types d'imitation, le premier imitant la vérité et le second l'apparence. Ceux-là seront vrais, ceux-ci faux et par ricochet condamnables. Platon distingue ainsi deux sortes d'imitation : la «simulative» et l'imaginative. Le vrai peintre imite les idées ou les formes, c'est-à-dire les universaux, tandis que le pseudo-artiste imite un particulier procédant par l'imitation des opinions et des actions.

11. Platon écrivait : «Nous ne souffrons donc pas, [...] que ceux dont nous prétendons prendre soin et qui doivent devenir des hommes vertueux, imitent [...] les esclaves, mâles ou femelles, dans leurs actions serviles, [...] ni, ce semble, les hommes méchants et lâches [...] qui se rabaissent et se raillent les uns les autres, et tiennent des propos honteux, [...] ni toutes les fautes dont se rendent coupables de pareilles gens, en actes et en paroles, envers eux-mêmes et envers les autres.» (*La République* III, 395b).

12. George Bush serait l'instigateur de l'imposition de cette censure morale : «cette politique découle d'une décision du président George Bush qui, l'an dernier, s'était ému du fait que des œuvres, telles que celle du photographe Robert Mapplethorpe sur l'amour entre hommes ou celle d'Andres Serrano qui avait représenté un crucifix plongé dans de l'urine avaient été subventionnées. Le Congrès l'avait suivi et avait imposé des restrictions au NEA.» «États-Unis. Des artistes refusent les subventions gouvernementales», (AP), *Le Devoir*, 3 juillet 1990, p. 5

13. *L'être-là* de la modernité, sa présence est la «temporalité imaginaire d'une civilisation qui fait confiance au temps et à l'espace comme forme *a priori* de la sensibilité», Thierry de Duve, *loc. cit.*, p. 160

14. Ici, de Duve soulève la contradiction posée par la modernité qui après avoir abandonné «une à une toutes les marques de confiance dans l'ordre stable de l'espace et du temps», a sciemment ignoré que l'être-là (de la peinture en soi qu'elle exhibait fièrement) se dérobaient à son tour, puisqu'il ne se définissait «que par les signes d'une absence non moins fondamentale». Thierry de Duve, *loc. cit.*, p. 188

15. *Ibid.*, p. 161

16. Lise Bissonnette «En rire pour ne pas en pleurer», *Le Devoir*, 21 juillet 1990, p. A-6