

ETC



Parutions

RoseLee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Éditions Thames & Hudson sarl, collection L'Univers de l'art, Paris, 2001

Gilles Godmer (commissaire), Olivier Asselin, Louis Goyette, *Catalogue Charles Gagnon*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001

Sylvie Tourangeau and Mona Hakim

Number 56, December 2001, January–February 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35353ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Tourangeau, S. & Hakim, M. (2001). Review of [Parutions / RoseLee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Éditions Thames & Hudson sarl, collection L'Univers de l'art, Paris, 2001 / Gilles Godmer (commissaire), Olivier Asselin, Louis Goyette, *Catalogue Charles Gagnon*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001]. *ETC*, (56), 76–77.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

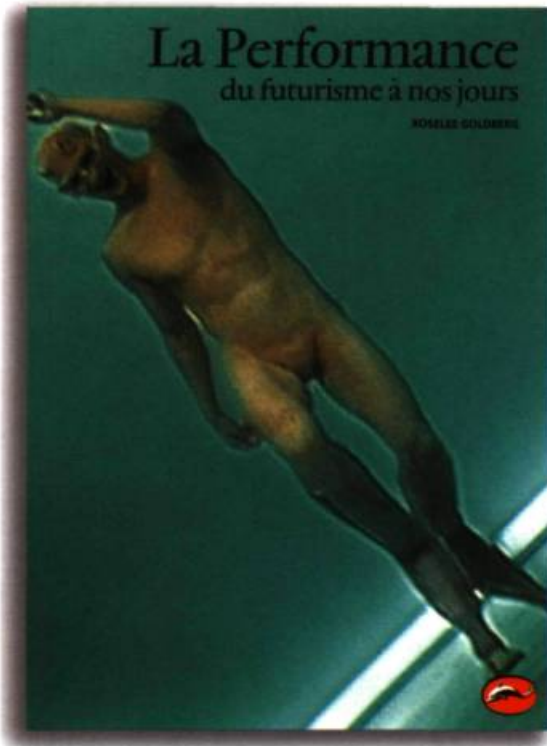
<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



RoseLee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Éditions Thames & Hudson sarl, collection L'Univers de l'art, Paris, 2001

Enfin ! Un nouveau livre sur l'art performance. En effet, l'occasion est rare et au sein de l'ensemble, malgré tout, assez restreint, de ses publications spécialisées, se sont les ouvrages de référence qui abondent¹. Un état de fait demeure : même si les enjeux reliés aux problématiques actuelles – en matière d'œuvres à caractère performatif – sont bien présents au cœur de la pratique elle-même, l'absence d'un discours vraiment adéquat, quant à elle, subsiste encore. Ainsi, présentement, les pratiques de l'art performance évoluent-elles plus rapidement que le discours qui en fait foi.

Cette troisième édition, en français, du livre *La Performance, du futurisme à nos jours*, écrit par RoseLee Goldberg, fait-elle exception ? Nous ne pouvons ignorer le mérite qu'a eu cette « bible » de l'art performance déjà parue en anglais, mais qu'en est-il de l'espoir qu'elle suscite en ce début du XXI^e siècle, avec cette récente édition incluant des performances datées de l'an 2000 ?

Comme nous le savons tous, l'art performance n'a pas toujours fait bon ménage avec l'histoire de l'art... Juste en terme de définition, la performance constitue un objet de recherche à la fois très spécifique – lorsque celui-ci est analysé sous l'angle des différences avec les autres pratiques – et aussi « à jamais » fugitif puisqu'aucun système – traditionnel, visuel ou plus sophistiqué – de classification ne vient à bout de la diversité des manifestations de cet art vivant. « C'est que la performance est une forme foisonnante qui défie le travail de catégorisation et la notion même d'histoire »². Comme l'a déjà fait remarquer Bruce Barber, dans un article à propos de la première édition de

*Performance Art from Futurism to the Present*³, à la lecture d'un ouvrage comme celui-là, nous trouvons toujours qu'il manque quelque chose d'important et nous sommes vite pris au piège en élaborant, à notre tour, de nouvelles sous-classifications aussi complexes que sans limites.

Mais, pour cette auteure, il semble plus « pratique » de regrouper les performances lorsque celles-ci correspondent à un mouvement, à une époque, à une discipline artistique bien définis, à des artistes établis ou encore à des problématiques somme toute assez centralisatrices⁴, même si, de toute évidence, ces choix « s'harmonisent » difficilement avec les performances de la fin des années 1980 et encore moins avec celles des années 1990. En ce qui a trait aux performances des années 1980, selon l'auteure, nous avons nettement l'impression que l'art performance a été entièrement récupéré, particulièrement par certaines disciplines artistiques alors qu'en réalité, parallèlement à ce phénomène passager, d'autres performeurs s'en démarquaient complètement. En filigrane, subsiste le sous-entendu que les nouveaux performeurs sont toujours les élèves de performeurs-enseignants ou affiliés à des écoles d'art, alors que la provenance des performeurs tend à varier et à ne pas correspondre à une discipline artistique de base. Une page et quelques lignes sont consacrées à la performance des années 1990, sans pour autant que soit souligné l'inconfort ressenti quant à la formulation d'un discours à « saveur » historique, ni les nouvelles questions que celle-ci suscite en regard de la nécessité d'opérer un nouveau discours. Malgré ces choix illustrant une histoire « artificiellement » plus officielle que mutante, nous sommes – par moments – enchantés de découvrir certaines subtilités de langage qui nous en disent long, notamment à propos de la soi-disant homogénéité de certains groupes, la récupération faite par des critiques d'art ou encore l'apparition d'une nouvelle appellation attribuée à une tendance naissante. Inspirantes aussi, nous apparaissent les innombrables combinaisons de mots que l'auteure juxtapose afin de définir rapidement la singularité de certaines performances.

Serait-ce un vœu pieux, « d'en finir un fois pour toute avec » les systèmes de catégorisation arbitraires ? Car – si l'on veut préserver la reconnaissance indéniable attribuée à l'art performance pour la constance de sa force vive et transformatrice – il est urgent d'élaborer maintenant un discours davantage lié aux pratiques actuelles de l'art performance.⁵

SYLVIE TOURANGEAU

NOTES

¹ Généralement, les ouvrages de référence concernent un artiste ou un groupe d'artistes très connu, se rattachent à une période donnée ou plus rarement sont reliés à une facette particulière de l'art performance. La période avant les années 1980 est passablement représentée, les années 1980 que partiellement, et que dire des années 1990 ? À partir de la fin des années 1980, les articles, quant à eux, chutent en terme de nombre et au Québec, la provenance de ceux-ci est devenue assez restreinte. Cette situation a comme conséquence que les performeurs qui contribuent réellement à l'évolution de la pratique tout en n'étant pas des « vedettes » sont peu représentés.

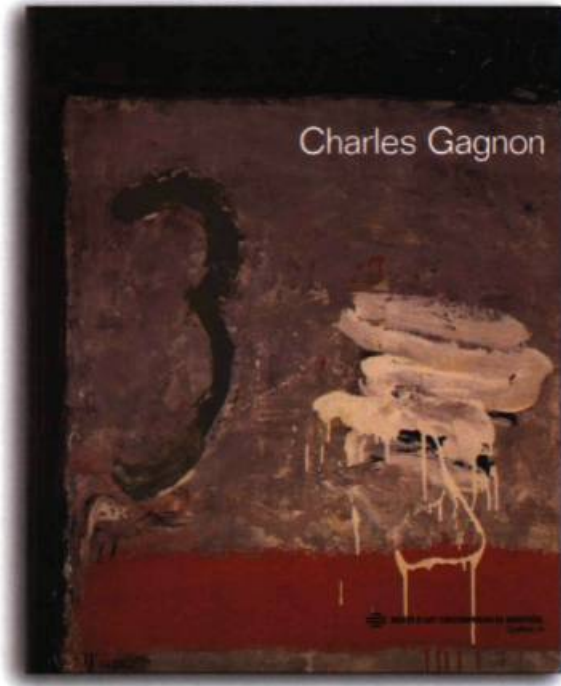
² Denis Lessard, « Notes pour écrire une histoire », in *Performances + Artefacts*, éd. La galerie d'art du collège Édouard-Montpetit, Longueuil, 1989, p. 3.

³ Bruce Barber, « A book review of Performance: Live Art 1909 to the Present, RoseLee Goldberg », *Parachute*, no 17, hiver 1979, p. 43-48.

⁴ Les chapitres suivent un ordre chronologique et cinq d'entre eux s'intitulent suivant le nom de la période « le futurisme, le futurisme et le constructivisme russe, dada, le surréalisme, le bauhaus », « l'art vivant

de 1933 aux années 1970 ». Le sixième chapitre, quant à lui, est subdivisé selon un lieu, un groupe, un artiste, un événement marquant ou en fonction d'une corrélation entre les performances et une discipline artistique ou encore selon un mouvement tel l'art conceptuel ou le minimalisme, etc. Le dernier chapitre, « L'art des idées et la génération des médias : 1968 à 2000 », se subdivise en fonction de sujets plus reliés aux éléments et à des lieux communs de l'art performance, tels « directives et questions, le corps, art vivant, identités, nouveaux médias et performances, la performance aujourd'hui ».

³ Dans l'introduction et la conclusion de cette troisième édition, RoseLee Goldberg fait plusieurs fois allusion au rôle de catalyseur et à la constance du caractère imprévisible et provocateur de la performance, aujourd'hui comme par le passé. On entrevoit des textes basés entre autres sur les différentes étapes du processus de l'art performance et de ses réels enjeux. Encore faut-il qu'il y ait plus de corrélation entre la constante vitalité de l'art performance et la quantité de textes publiés.



Gilles Godmer (commissaire), Olivier Asselin, Louis Goyette, catalogue *Charles Gagnon*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001

C'est un catalogue dense, soigné et achevé qu'a réalisé le Musée d'art contemporain de Montréal, de concert avec la rétrospective *Charles Gagnon*, présentée en ses murs du 8 février au 29 avril 2001. En témoignent les quelques cent trente-cinq reproductions couleur (pour la plupart) couvrant plus de quarante ans de carrière, les textes de Gilles Godmer (commissaire), d'Olivier Asselin et de Louis Goyette, ainsi que les repères bibliographiques des plus exhaustifs, qui occupent à eux seuls une vingtaine de pages. Photographe et cinéaste, Charles Gagnon est aussi, et principalement, une figure imposante de la peinture abstraite au Québec. Son vocabulaire plastique, où se croisent les notions de paysage, de cadre, de fragmentation, de signe et de tension, est ici examiné de près par les auteurs – Goyette se penchant plus précisément sur la filmographie de l'artiste. Dans un texte somme toute pondéré, Gilles Godmer retient le caractère en perpétuel devenir du travail de Gagnon, de même qu'un principe de plaisir qu'il identifie d'abord à la « luxuriance et à la sensualité

de la matière picturale ». Le spectateur serait également toujours amené à être partie prenante du processus mis en place par l'artiste; un artiste dont l'art, conclut Godmer, est inextricablement et essentiellement lié à la vie.

Louis Goyette soulève lui aussi cette réflexion sur les valeurs fondamentales de la vie et de l'art dans l'œuvre de Charles Gagnon, d'après une analyse des trois films que ce dernier a réalisés entre 1966 et 1970. L'auteur prélève très justement les jeux de correspondances formelles entre le film, la peinture et la photographie de l'artiste, et note que si *Le son d'un espace* traduit « un espace qui s'étend bien au-delà des limites du cadre », *Le huitième jour*, pour sa part, porterait « un regard pessimiste et critique sur notre humanité dérégulée ».

L'analyse de fond revient toutefois à Olivier Asselin, qui y va d'une approche théorique à fort accent philosophique. Considérant le paysage comme sujet central de l'œuvre, Asselin désigne la ville, le paysage et le texte comme pivots thématiques à son postulat principal, basé sur la question téléologique. Déjà, les premiers tableaux réalisés à New York poseraient les conditions d'un paysage naturel travaillé par la ville moderne, au sein desquels les motifs paysagés et urbains se confondent avec une surface scripturale composée de signes, symboles et mots. Lieux de conflits, de ruptures, de surfaces hétérogènes et complexes, ces tableaux de paysage, qui oscillent sans cesse entre cohérence et incohérence, ordre et désordre, sens et non sens, seraient en fait un équivalent pictural du chaos. Paysages urbains singuliers, ils présenteraient « un monde irrémédiablement passé, que le temps a défait et pétrifié, comme une ruine, aujourd'hui à jamais incompréhensible ». La « ruine » est, selon l'auteur, le résultat d'une fantasmagorie de la part du citadin ou du « flâneur dans la ville ». Soumis à un environnement qui lui impose « une succession ininterrompue d'impressions ou d'excitations violentes, rapides, disparates et inouïes », le flâneur tenterait ainsi de raisonner la ville en la transfigurant « en une éternité géologique, préhistorique ou antique, textuelle – bref divine ». Autrement dit, le flâneur imagine la ville « comme une nature complètement désertée mais secrètement organisée, comme une forêt de symboles, un grand texte ». Toujours selon Asselin, « les œuvres de Gagnon semblent ainsi susciter une méditation inquiète sur le désordre du monde », s'interrogeant sur la possibilité de trouver dans le chaos un ordre, une fin et même un sens, « comme s'il s'agissait d'un texte... ».

Certes, ces hypothèses sur les fins de la nature (transposées dans la ville moderne) sont intéressantes, dans la mesure où elles peuvent ouvrir des pistes sur ce qui se joue dans la recrudescence actuelle de l'esthétique du paysage urbain/rural. Or, malgré la très grande complexité qui se vérifie entre l'auteur et l'artiste, et bien que l'aspect mystique dans l'œuvre de Gagnon soit véritable, les théories de Asselin s'avèrent lourdes en hyperboles et pourraient presque se suffire à elles-mêmes. Résultat : on a ici du mal à faire les correspondances entre les deux univers pictural et théorique, avec cette fâcheuse impression qu'une thèse initiale a précédé l'œuvre. Une thèse, et une œuvre, avec lesquelles l'auteur semble pourtant fort à l'aise.

MONA HAKIM