Document generated on 10/12/2024 6:23 a.m.

Espace Sculpture

Parutions

Number 66, Winter 2003–2004

La sculpture et le précaire
Sculpture and the Precarious

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9045ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(2003). Review of [Parutions]. *Espace Sculpture*, (66), 46–48.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2003

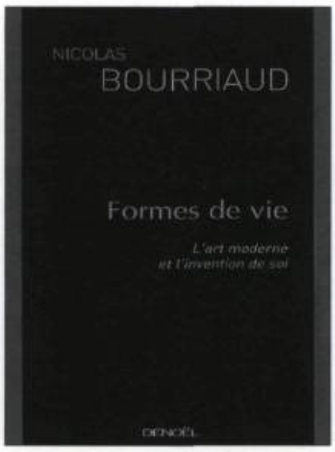
This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

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

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/



NICOLAS BOURRIAUD, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Éd. Denoël, Paris, 2003 (1999), 170 pages.

Voici, sans doute, une réédition attendue. L'auteur d'*Esthétique relationnelle* (Les presses du réel, 1998), Nicolas Bourriaud, critique d'art et actuellement codirecteur du Palais de Tokyo à Paris, avait fait paraître en 1999 cet ouvrage qui s'est vendu si rapidement que plusieurs espéraient sa réimpression. Il était en effet tentant, à la suite de son analyse sur l'émergence des pratiques relationnelles des années 1990, d'examiner sous un angle plus large, c'est-à-dire historique, l'avènement que Bourriaud considère comme caractéristique de l'art moderne : l'invention de soi.

Pour Bourriaud, la notion de postmodernité — avec laquelle, par méprise, on aurait pu le confondre — est une autre manière de s'identifier à « l'idéologie antimoderne ». Ainsi, à l'instar d'Habermas, mais surtout de Foucault — qui pourtant passera pour postmoderne aux yeux d'Habermas — la modernité est un projet inachevé. Mais, à vrai dire, ce projet n'est ici que sous l'égide de l'auteur de *Les mots et les choses*. C'est que la modernité renvoie essentiellement à ce que Foucault a mis en place sous les termes d'une « ontologie du présent ». Une ontologie qui devra valoriser le présent dans ce qu'il a de fragmentaire, de singulier, d'idiosyncrasique. Une ontologie qui tente, en somme, de se rapprocher de la vie au plus près. Or, cette modernité, qui se développera au moment où la photographie et le cinéma feront leur apparition, et que le monde industriel s'organisera de façon plus productive avec le taylorisme, devra quant à elle résister avec style—et brio dans ses moments d'éclat—à la normalisation du quotidien au sein d'un capitalisme de plus en plus consumériste. Si bien qu'en visant le rapprochement avec le réel vivant, être moderne conduira à un désir d'esthétiser nos existences, laquelle esthétisation passe nécessairement par une création de soi ou, pour le dire comme Onfray — qui sera d'ailleurs à la toute fin de ce livre discuté —, une sculpture de soi. Par conséquent, ce mouvement moderne devait donc conduire, selon Bourriaud, à une réflexion sur la fin de l'art entendue surtout comme fin de l'œuvre perçue uniquement comme un objet, ou pire comme produit culturel et ce, en vue de faire place à une « esthétique unitaire », par laquelle l'œuvre et l'artiste se confondent, et où la vie et l'art rejoignent le social, c'est-à-dire les activités quotidiennes, autrement dit le relationnel.

Cet « art de vivre », certains artistes parmi les plus importants l'ont incarné tout au long du XXe siècle. Mais la figure exemplaire, comme Baudelaire l'a rappelé, sera celle du dandy. Le dandy n'a d'œuvre à faire que de vivre en héros de la vie quotidienne. Se passionner pour son époque, vouloir en saisir l'instant, voilà au dire de Bourriaud ce qui contribue au projet moderne. L'auteur sera ainsi sympathique à Duchamp, et à plusieurs mouvements d'avant-garde, tels le suprématisme, les manifestations de l'IS, enfin toutes attitudes d'artistes qui, de manière générale, en cherchant à quitter l'art, continuent d'être artistes sans se renier. C'est aussi pourquoi Bourriaud pourra conclure que les artistes modernes — enfin ceux qui vivent ce projet dans leur vie au quotidien — sont en quelque sorte des « philosophes en actes ». Tout comme les philosophes—et particulièrement Foucault —, ils ont à cœur, par des moyens certes différents, de « diagnostiquer les possibles actuels ».

André-Louis Paré

Arnaud DEWALQUE, *Heidegger et la question de la chose. Esquisse d'une lecture interne*. Éd. L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, Paris, 2003, 205 pages.

D'emblée, accordons-nous sur une chose : ce livre qui est, comme pour plusieurs dans cette collection, une thèse légèrement modifiée pour les circonstances, n'est pas un ouvrage qui s'adresse directement aux amateurs d'arts visuels. Par contre, s'il a tout de même retenu notre attention, c'est que la pensée de Heidegger, contrairement à l'œuvre de Gaston Bachelard (voir notre compte rendu ci-après), est souvent mise à contribution lorsqu'il s'agit de parler d'œuvre d'art eu égard à ce qu'elle offre à voir et à penser en tant que chose. Or, qu'est-ce qu'une chose ? Qu'en est-il de notre rapport aux choses ?

En interrogeant le problème de la chose chez Heidegger, l'auteur nous propose ici une lecture minutieuse de l'évolution philosophique de la pensée du philosophe depuis son maître-livre *Être et Temps* (1927) jusqu'à *L'homme habite en poète* (1951), en passant par *L'origine de l'œuvre d'art* (1935). Et c'est notamment à travers le rapport que nous entretenons avec les choses du monde au quotidien que Heidegger va, pour la première fois, amorcer son « retour aux choses elles-mêmes » en cherchant à dépasser la métaphysique comme discours onto-théologique sur les choses considérées d'abord comme objets. Pour ce faire, il va, dans *Être et Temps*, et grâce à l'analytique du Dasein (de l'humain en tant qu'être-au-monde), s'efforcer de découvrir l'origine des choses à partir de leurs ustensilités. Par contre, comme ouverture au monde, la question de la chose ne sera entrevue qu'à partir de ce qu'il est convenu d'appeler le « tournant ». Ce n'est, en effet, qu'à partir de 1935-1936 qu'il sera possible pour Heidegger de reprendre à nouveaux frais la question de l'être à partir de la question de la chose. Or, c'est aussi à ce moment-là que l'œuvre d'art, et principalement la poésie, deviendra un élément essentiel dans le développement de la question de l'être. La chose deviendra dès lors ce à partir de quoi l'être humain accueillera le monde et trouvera à se situer au sein de la Quadriparti. Et même si Heidegger a fait l'erreur un jour de confondre l'habitation avec l'idée de patrie, l'habitation est d'abord et avant tout ce qui manifeste le monde à travers les choses. « Le monde, compris comme la structure du Quadriparti (ciel et terre, divins et mortels), rapporté à l'habitation de l'homme, est originairement présent dans les choses, de sorte que les choses au sens large, avant de pouvoir être envisagées comme des substances présentes, avant d'être prises comme outils, avant même d'apparaître comme "fiables", se dévoilent comme ce qui manifeste le monde. »

Bref, le livre de Dewalque est une analyse très sérieuse de la démarche heideggerienne en quête d'une sortie de la métaphysique et du problème de l'objectivité. Et même si la question de l'œuvre d'art n'est pas directement la préoccupation de l'auteur, elle garde tout de même une place centrale lorsqu'il s'agit de penser la chose autrement qu'au sein de notre vie quotidienne comme objet de consommation. Reste toutefois à se demander si la compréhension heidegerrienne de l'œuvre d'art est, dans le contexte des pratiques artistiques actuelles, toujours d'une quelconque utilité.

André-Louis Paré

Barbara PUTHOMME, *Le rien profond. Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*. Éd. L'Harmattan, Coll. Ouverture Philosophique, Paris, 2002.

Contrairement à certains philosophes français, tels Merleau-Ponty, Derrida, Foucault et Deleuze, Gaston Bachelard est rarement, sinon jamais, nommé lorsqu'il s'agit d'éclairer par la théorie certaines pratiques artistiques récentes. Pourtant l'auteur de *La poétique de l'espace*, *La psychanalyse du feu*, *L'eau et les rêves*, ou encore de *L'air et les songes*, pour ne mentionner que ces titres parmi de nombreux autres, n'a-t-il pas quelque chose à nous dire à propos de l'art contemporain ? D'autant qu'Yves Klein, « poète de l'espace » et « maître du

feu », s'est permis d'y faire référence lors d'une performance qui lui fut dédiée ? Par ailleurs, même si son œuvre peut susciter des interprétions pertinentes concernant certaines œuvres contemporaines, Bachelard ne s'est, quant à lui, jamais montré enthousiaste devant ces nouvelles attitudes artistiques, leur préférant plutôt l'amitié d'artistes aujourd'hui inconnus, lesquels entretenaient un amour pour les formes classiques de la peinture et de la sculpture. De là, bien sûr, l'intérêt de ce livre, écrit par une philosophe ayant également une pratique artistique et qui a tenté, malgré l'indifférence de Bachelard pour l'art contemporain, de contourner son jugement personnel en tâchant de dégager de son œuvre les éléments rendant possible une rencontre fructueuse avec certains aspects des pratiques actuelles.

En effet, selon l'auteure, il se peut que l'on trouve dans la philosophie de Bachelard, notamment en ce qui a trait à l'imagination créatrice et à la rêverie, ainsi que dans sa réflexion portant sur les quatre éléments que sont l'eau, l'air, la terre et le feu, de quoi nous donner à penser les œuvres actuelles dans leurs manières de travailler la matière. Que l'on pense à l'*arte povera*, à Beuys, à Cragg et à bien d'autres, il est sans doute vrai que la matière est devenue pour les artistes, surtout depuis les années 1960, l'origine de la forme. C'est que l'art contemporain ne semble plus pensable en dehors de sa matérialité. Aussi, les artistes d'aujourd'hui sont en quelque sorte des « matérialistes », en ce sens que c'est la matière brute qu'ils transforment et qu'ils laissent s'exprimer au nom parfois des éléments, ou encore uniquement des matériaux. Les différents chapitres que propose ce livre seront donc consacrés à la terre, à l'eau, à l'air ainsi qu'au feu, et à chaque fois Puthomme y fera intervenir le travail de plusieurs artistes (Merz, Hantaï, Bourgeois, Long, Sherman, Smithson, Graham, Klein, etc.) dans lequel ces éléments trouvent une place centrale. Conséquemment, même si Bachelard a surtout traité de l'imaginaire dans le domaine littéraire, l'auteure nous montre, grâce à des analyses judicieuses, la pertinence de l'esthétique bachelardienne concernant la lecture de l'art contemporain. Elle prétend même que cette esthétique peut éventuellement combler le vide théorique laissé par la philosophie, lequel vide a contribué à la prétendue crise de l'art contemporain dénoncée depuis plus de dix ans.

Ceci dit, madame Puthomme fait bien de souligner en fin de parcours les limites de la pertinence bachelardienne à propos d'une certaine pratique actuelle. Après tout, l'art contemporain ne peut se revendiquer dans sa totalité de l'esthétique bacherlardienne. Si, d'une part, l'artiste, selon la perspective de Bachelard, est surtout un rêveur, s'il ne peut envisager la dématérialisation, la négation du métier d'artiste, ainsi que l'indifférence manuelle ; et si, d'autre part, son œuvre ne fait pas de place pour la pensée politique ou sociale, de toute évidence on ne peut faire de son esthétique une théorie générale de l'art pouvant englober toutes les facettes de l'art contemporain. Ainsi, l'honneur de Bachelard, qui de toute évidence n'appréciait pas l'art contemporain, est préservé. Par contre, pour ceux et celles qui désormais trouveront dans la pensée de ce philosophe des pistes de réflexion pour analyser des pratiques artistiques contemporaines, dont bien sûr la sculpture, ce livre pourrait s'avérer une heureuse découverte.

André-Louis Paré

Sylvie TOURANGEAU, *Appel(s) à l'aigle*, Éditions Sylviane Poirier art contemporain, Montréal, 2003.

Noir et blanc, de format panoramique, le livre-feuilleton de Sylvie Tourangeau invite à poursuivre, mentalement et dans la gestuelle, les performances de l'artiste. Tourangeau commence, en guise de prologue, par un souvenir d'enfance raconté avec pudeur et émerveillement. Elle poursuit avec les appels à l'aigle lancés dans quatre espaces/temps et scandés par quatre mouvements distincts. Au lieu de conclure, l'épilogue de Stéphane Cloutier ouvre sur un écho poétique à ses appels.

Le lecteur navigue entre le flou visuel de la mémoire, la géographie du territoire des appels, la morphologie des parcours en forêt et la réflexion poïétique sur les performances. Le petit format allongé du livre d'artiste de Tourangeau embraye un mouvement périscopique où le lecteur devient le point central de l'action, tout comme la performeuse. Point central, le lecteur amorce des rotations autour de son propre axe pour balayer l'espace, entre ciel et terre ; pour éprouver la matière entre l'attraction terrestre et l'envol ; pour saisir la vie entre la chair et la plume.

Point central, le lecteur plonge le regard au plus loin de l'horizon pour le faire rebondir dans la pupille, au-dedans de soi. L'image s'étire, se segmente, s'étire et rythme les appels, les arrêts, les observations, les écoutes, les ralentis, les résonances. Le lecteur explore avec Tourangeau toutes les stratégies d'appel ; il mime, joue, séduit, attend, s'inquiète, s'interroge sur la manière de faire ; il est brave ou apeuré ; il se replie dans sa réflexion, il se dissimule au cœur des bois, il s'élance au sommet de la montagne dans son désir de devenir l'aigle. Ultime tentative d'apprivoiser l'oiseau pour mieux s'apprivoiser soi-même.

Poursuivant la lecture haptique, le lecteur bute sur la dernière photographie plutôt surprenante, déroutante. Le voilà transporté dans un espace intérieur sombre et indéterminé où l'appelante apparaît immobile, pieds nus, genoux faiblement fléchis, bras ballants, le corps et la tête en légère torsion vers l'arrière, le visage à l'écoute, tout attentive à la détection périscopique de sa vision périphérique. C'est une invitation à tourner la page pour y trouver... ah ! surprise... à la place d'un majestueux oiseau aux ailes déployées, l'esquisse malhabile d'un aiglon chiffonné. Avec *Appel(s) à l'aigle*, le parcours initiatique est toujours à recommencer.

Louise Paillé

(Sous la direction de Francine Couture), textes de Rose-Marie Arbour, Francine Couture, Lise Lamarche, Nycole Paquin et Véronique Rodriguez, *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, 310 pages.

Le champ artistique du Québec connaît ses expositions phares, celles qui s'avèrent de véritables matériaux d'édification d'une histoire des expositions d'art contemporain au Québec. Sous la direction de Francine Couture, cinq auteures, Rose-Marie Arbour, Francine Couture, Lise Lamarche, Nycole Paquin et Véronique Rodriguez, apportent une contribution à l'écriture de cette histoire par leur approche analytique historique, sociologique ou sémiologique d'un corpus d'expositions collectives d'art contemporain au Québec tenues entre 1970 et 1990. Ainsi les auteures, tout en analysant des structures d'homologation des œuvres par l'exposition, reconnaissent-elles, par l'instance de l'ouvrage, ces expositions comme paradigmes ou modèles aptes à construire l'histoire de l'exposition.

Les recherches du collectif sont dotées d'un questionnement fondamental : « Comment ces expositions ont-elles exercé un rôle de médiation dans l'élaboration des représentations de l'art au Québec, de ses traits sur le plan artistique, mais aussi de ses rapports avec des réalités culturelles et sociales ? », écrit Francine Couture. Cette assise se scinde en deux thématiques. D'une part, Rodriguez, Couture et Arbour abordent leur étude selon la logique de « l'exposition comme stratégie identitaire en soulignant que des concepteurs d'expositions ont établi une relation entre les œuvres exposées et un fait à portée territoriale ou communautaire » (Couture). D'autre part, « l'exposition [conçue par leurs responsables] comme mise en vue d'une discipline ou d'un genre artistique » (Couture), s'avère la logique de recherche adoptée par Paquin, Lamarche et également Rodriguez.

Les auteures saisissent la portée des actions médiatrices des divers décideurs et acteurs qui font advenir les expositions étudiées. Ces intermédiaires, souvent issus de réseaux ou de communautés de goût, se regroupent pour la durée de l'organisation de l'exposition, qu'ils soient directeurs de l'institution d'accueil du projet, conservateurs ou commissaires (souvent artistes mais habituellement critiques ou historiens d'art). Ces derniers exercent leurs fonctions par l'organisation de l'exposition et par l'écriture de textes dans la publication, le catalogue, qui médiatise aussi le contenu de l'exposition. Ces professionnels sont invités à collaborer par les organisateurs de l'événement. Les auteurs de l'ouvrage considèrent cet outil discursif comme élément de la chaîne de médiation. Francine Couture souligne, se référant à Jean Davallon, la valeur médiatrice, parmi les textes d'accompagnement de l'exposition, du « texte organisateur, [...] qui se situe en amont de l'exposition, lieu de son intentionnalité constitutive et qui correspond au "programme ou à la

description des effets de sens proposés par l'exposition" [Davallon] ». Ces textes d'intention sont aussi pris en compte dans l'analyse des auteurs de l'ouvrage.

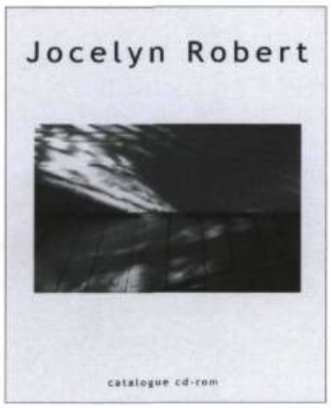
Ces études d'expositions phares mettent au jour tout un champ d'action collective ayant contribué à l'affirmation de l'art contemporain du Québec par des logiques de diffusion : expositions, publications (généralement des catalogues) et des articles de presse (quotidiens et revues d'art). Rodriguez se penche sur l'événement *Québec 75 /Arts, Cinéma, Vidéo* afin de « le replacer dans son contexte historique, social et politique ». En analysant *Aurora borealis*, l'auteure vise principalement à cerner les stratégies par lesquelles les « *Cent jours* et *Aurora borealis* permettent d'inscrire Montréal dans le réseau de l'art contemporain international ». L'étude de Couture fait aussi ressortir des stratégies d'exposition et de diffusion dans le but d'établir les relations nécessaires afin de positionner la scène artistique montréalaise dans l'espace international de l'art contemporain. Elle analyse les stratégies de construction d'un « nouveau label *art contemporain montréalais* » en examinant les actions des réseaux d'acteurs du monde de l'art ayant réalisé une « montréalisation » de l'art contemporain. L'analyse d'Arbour, dont le corpus d'expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues se situent de 1965 à 1990, montre, par une étude des discours des textes des catalogues, qu'avant 1989 le lien entre le caractère collectif et l'« identité sexuelle » des femmes artistes se transforme, après 1989, en une « subjectivité individuelle ».

Paquin, dans une analyse de catalogues d'expositions collectives de sculpteurs publiés entre 1970 et 1990, met au jour de sérieuses lacunes dans ce type de publication, entre autres les « disparités des discours » et la « réserve excessive à théoriser le projet d'exposition et les œuvres elles-mêmes ». L'auteure signale qu'à la fin de la période étudiée deux concepts émergent, une « visée internationaliste et une attention croissante au rôle du visiteur de l'exposition ». Lamarche, dans la logique de médiation de l'ouvrage, construit son analyse à partir d'un corpus d'expositions collectives avec catalogue. Axée sur les années soixante-dix, l'étude désigne et prend en compte deux sphères d'exposition de la photographie, celle des cimaises, d'une part, et celles des publications, d'autre part. L'auteure produit une cartographie de la photographie diffusée à Montréal durant la décennie soixante-dix.

Ces analyses offrent pertinemment au champ de la recherche un éclairage sur la *discipline* de l'exposition. En outre, l'originalité de la structure de recherche concernant cette discipline confère à celle de l'histoire, par des approches historiques, sociologiques et sémiologiques, des outils afin de mettre au jour non seulement des faits et leur logique de diffusion mais aussi des réseaux d'acteurs. Les approches des auteures dégagent un ensemble de stratégies qui, au moyen des expositions, font advenir les faits artistiques, les œuvres et leurs représentations, ainsi que les faits culturels et sociaux d'une époque. Ce sont là les enjeux inéluctables de la publication.

Jocelyne Connolly

LIVRES ET DOCUMENTS REÇUS



Jocelyn ROBERT, *Catalogue / CD-ROM*, (mac/pc). La Bande Vidéo, avec un texte de Christof MIGONE, français / anglais, Québec, 2000.

Jocelyn Robert, artiste multidisciplinaire et fondateur du centre Avatar à Québec, connu autant sur la scène internationale que nationale a, depuis la fin des années 1980, réalisé un œuvre considérable qui va de l'installation vidéo à la performance filmée, en passant par des œuvres sonores et l'écriture. Il remportait, au printemps 2002, le premier prix ex-aequo, catégorie Nouvelle Image, de la Transmediale de Berlin. Dans le cadre de leur programme d'accueil d'artiste en résidence, la Bande Vidéo (Québec) a produit sur CD-ROM une rétrospective de son travail accompli depuis 1987. Le catalogue des œuvres est classé par ordre alphabétique et chronologique. Il permet la visualisation d'images et d'extraits vidéo de ses installations ou encore de ses performances, ainsi que l'écoute d'extraits de nombreuses œuvres sonores produites en collaboration ou en solo.

Concret, musique pour casque d'écoute. Musique de Georges AZZARIA, texte de Chantal NEVEU et œuvre graphique de Pascal DUFAUX, OHM éditions et Radio-Canada, Québec, 2003.

Présentée initialement dans le cadre de l'émission *Espace du son* de Radio-Canada, cette œuvre sonore est désormais disponible sur CD et propose, sur une musique de Georges Azzaria, la lecture d'un remarquable poème de Chantal Neveu sur les corps violentés des femmes et des hommes algériens ou encore albanais assassinés, décapités pour rien, sinon par peur de l'autre. Pensé au départ comme une installation sonore, ce projet s'est ensuite transformé en une œuvre audio. Il a été initié et s'est développé comme un relais entre un compositeur, un sculpteur et une auteure, en vue de former finalement cette œuvre bien sûr à entendre, mais aussi à écouter... entre soi et l'autre.

Sans traces, une action art/nature. Án Ummerkja, list/nàttùruverk. Without a Trace, an art/nature action. Catalogue d'exposition publié par Boréal Art/Nature en français, anglais, islandais. 70 pages.

Cette publication trilingue, qui témoigne de l'expédition, à l'été 1999, d'artistes québécois et islandais dans les Hautes-Terres d'Islande, regroupe des photographies, des essais critiques et des textes poétiques. Il ne s'agissait plus « d'aller quelque part marquer sa présence dans le paysage, lit-on dans le communiqué, mais simplement de passer au-delà même des chemins de transhumance. » www.artnature.ca

WWW.ESPACE-SCULPTURE.COM