

ETC



Une dramatisation du politique

Luce Lefebvre

Number 45, March–April–May 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35463ac>

[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

Lefebvre, L. (1999). Review of [Une dramatisation du politique]. *ETC*, (45), 58–61.

QUÉBEC

UNE DRAMATISATION DU POLITIQUE

La récente exposition du travail de cette artiste qui pratique surtout l'installation¹ tente, pour reprendre les termes de la commissaire Louise Déry, « d'exposer une position éthique et critique à l'égard du corps social et politique tant à partir d'une actualisation de l'histoire que par le recours à des stratégies esthétiques déterminantes pour l'œuvre »². Tout comme dans la production d'un artiste tel Francis Bacon, que nous introduisons d'emblée et sans hasard, l'effet esthétique chez Dominique Blain est déterminant dans l'appréciation de l'œuvre. Si on peut affirmer que « c'est dans la séduction que Blain articule le politique, et c'est cette caractéristique même qui rend son œuvre subversive et actuelle »³, force est de s'interroger cependant sur la finalité de cette qualité esthétique dans son rapport avec le contenu politique. On peut émettre l'hypothèse que l'esthétique, ici, sauf dans les deux œuvres qui retiendront l'attention, ne contribue pas à une accentuation du fait politique. Ceci, d'une part, parce que le message est très direct et d'autre part, parce que plus encore, la présentation, sous forme de mise en perspective, d'une production s'étendant sur une décennie présente, par la récurrence des motifs thématiques⁴, une redondance dans le propos et un amoindrissement corollaire de l'effet voulu.

Faisant fi d'une construction textuelle classique, nous allons reprendre, dès ce début d'analyse, l'exemple de Francis Bacon, dans le but de clarifier l'hypothèse initiale.

On peut avancer que l'œuvre de Bacon questionne aussi un fait de société, un fait politique à travers le traitement de la violence et conséquemment, « le problème que pose cet art, c'est le fait justement qu'il en pose un pour la vie en commun et ses effets moraux en raison même du plaisir qu'il suscite »⁵. Car comme le soutient Christoph Menke, dans cette œuvre, le plaisir esthétique est lié de manière constitutive à la répétition artistique de la violence et est une libération par rapport à la perspective morale perçue et ressentie comme violence. Plus explicitement, dans l'œuvre de Bacon, il y a une intrication entre l'art et le politique, mais il y a cependant une liberté prise par cet artiste par rapport aux normes communément admises dans le questionnement du politique. En ce sens, le plaisir que l'œuvre suscite présente non pas, ce qui serait le propre de la catharsis (de la décharge), un effet calmant pour l'émotion et en conséquence une solution au problème politique, qui serait ainsi récupéré par l'artiste et l'institution, mais une aggravation de l'aspect politique, par la liberté critique prise à son égard qui, de la sorte, fait échouer toute tentative de récupération politique.

C'est ainsi que, si l'œuvre initialise ce type de déplacement esthétique et politique à l'intérieur de l'exposition

(participant généralement d'un cadre institutionnel), elle peut potentiellement saper toute tentative de légitimation par l'accentuation corollaire de sa fonction critique à l'égard de l'institution. Ainsi, pour le spectateur, la participation de l'expérience esthétique de l'œuvre, même dans un cadre institutionnel, se réfère à une subjectivité (celle de l'artiste) affranchie de l'institution.⁶

Dans cette valorisation de l'écart dans le déplacement, par le jeu du subversif qui est d'activer les incompatibilités et les brisures de registres, il semble pertinent maintenant de souligner cette esthétique négative par le jeu du vide dans deux installations de cette rétrospective de Dominique Blain, *Missa* et *Monuments*.

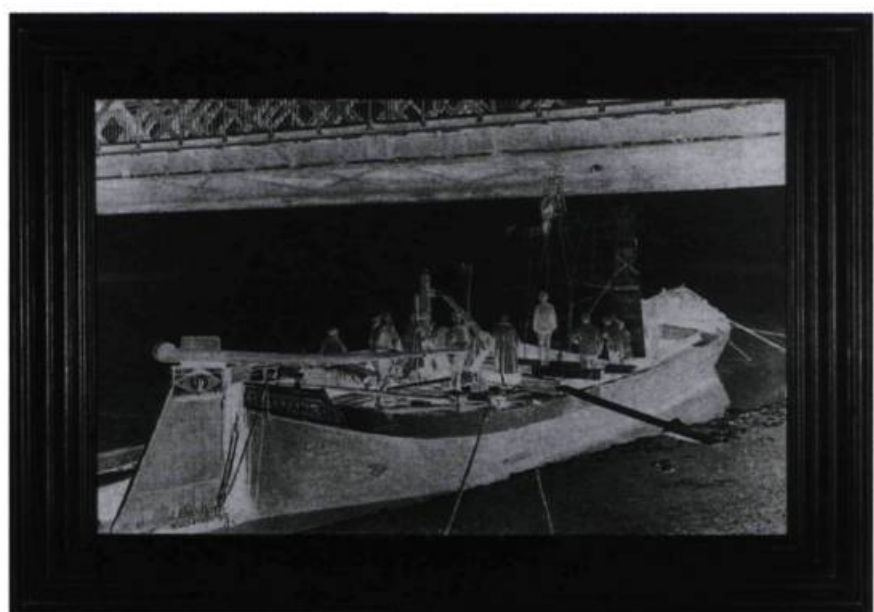
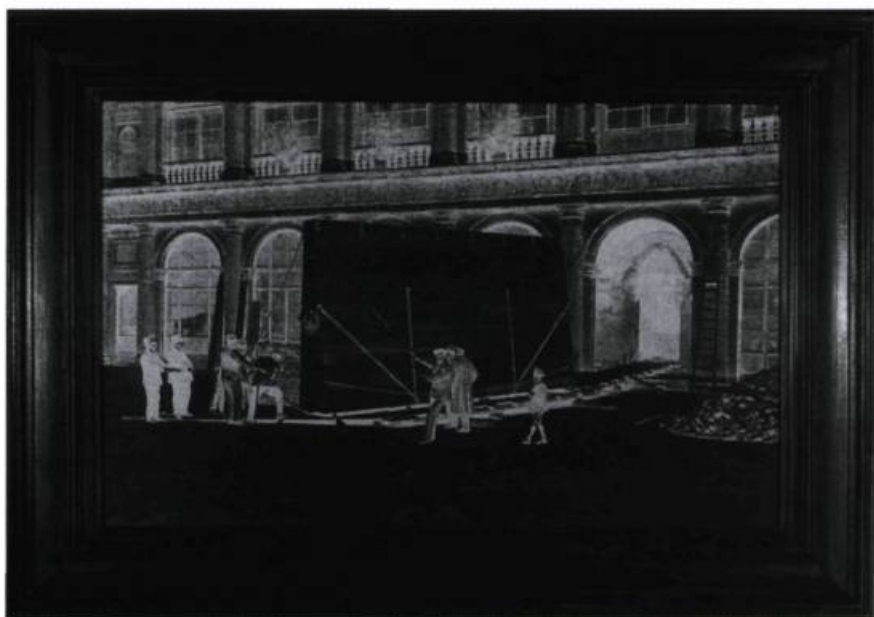
Missa est composée d'un agencement de cent paires de bottes militaires alignées et suspendues par des fils noirs, ainsi perceptibles, dans une position qui suggère l'avancée d'un régiment. L'ensemble est supporté par une grille suspendue à une certaine distance du plafond. L'œuvre s'inscrit tel un carré dans l'espace et rappelle les séculaires formations des armées en marche. Si l'ordre, la rationalité et la symétrie du dispositif soulignent la connotation militaire, une altération dans la construction brise la rigueur de la mise en série : la botte du pied gauche est soulevée par rapport au sol et bouge légèrement au passage des spectateurs.

Louise Déry fait remarquer qu'à travers *Missa* « c'est l'écho des esthétiques totalitaires qui résonne »⁷. La commissaire ajoute « que la séduction dérangeante qui émane de cette œuvre ne peut laisser personne indifférent; à son contact, des certitudes sont ressenties, de l'émoi esthétique envers le formalisme militaire au vertige troublant que suggère la guerre »⁸. Il y a effectivement une juste référence à l'intemporalité du conflit par un langage direct.

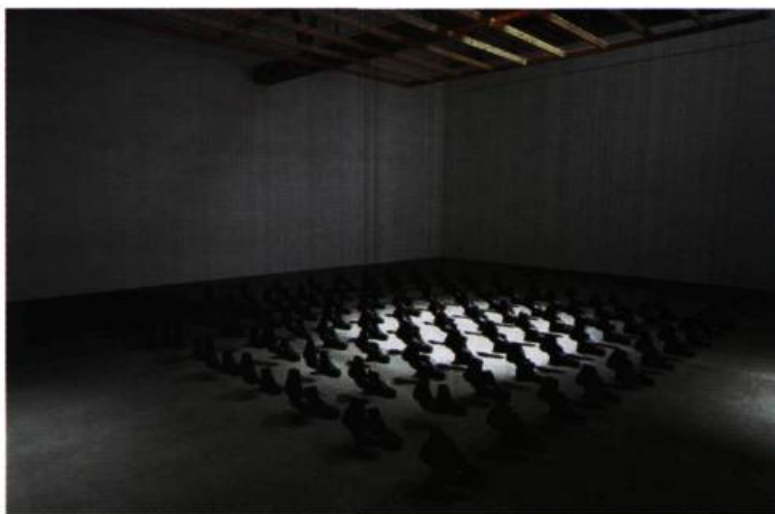
Mais il semble surtout que dans *Missa*, l'effet de sens vu comme pragmatique se constitue paradoxalement à partir d'une sémantique (d'un contenu) articulés sur le vide. Plus précisément, le plein de sens s'effectue à partir du vide : le soldat immobilisé – pieds statiques – confine à la neutralité, au non-engagement; c'est à partir du moment de sa mobilisation qu'il représente un danger autre que potentiel et c'est de même son avancée, ici métaphorique par le *montré* du pas, c'est-à-dire par l'espace créé entre les bottes, qui fait violence.

En regard de ce qui précède dans cette présentation du travail de Blain, on tentera de dégager une possible utilisation du vide pouvant contrer le délestage, perçu en tant qu'amoindrissement du lien avec le politique, par le paradoxe mis en relief dans *Missa* et *Monuments*.

La violence et sa connotation politique sous-tendent l'articulation de *Missa* à l'égal de la pratique de Bacon.



Dominique Blain, *L'Assomption aux portes de l'Académie, L'Assomption transportée sur les eaux
Le Voyage de l'Assomption*. Tryptique photographique, 1989. 71 x 100 cm chacun.
Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec. Photo: Musée du Québec, Patrick Altman et Jean-Guy Kérouac.



Dominique Blain, *Missa*, 1993. 90 paires de bottes d'armée, câble. Éd. de 2. Détail.

Comme chez ce dernier, l'esthétique est conflictuelle, en ce sens qu'elle instaure un rapport disjonctif quant aux affects tragiques qu'elle suscite. Cependant, dans *Missa*, la liberté prise par Blain en regard de ses motifs ou normes habituelles d'illustration de la violence – et par delà du politique – se manifeste ici, non pas par le langage par trop direct qui serait celui de pages arrachées d'un livre ou de bouches effacées comme symbolique du manque de liberté d'expression⁹ mais, plus insidieusement, par l'aménagement d'un vide à l'intérieur des objets présentés.

C'est par la liberté prise à l'égard d'un langage direct – et en ce sens positif – qu'il y a interrogation du politique. Ainsi, l'espace de l'exposition devient le lieu d'une trouée, d'une brèche symbolique par le travail de l'œuvre. Celle-ci illustre et effectue par le jeu de la métaphore l'ouverture d'une conscience politique, à travers l'image mentale de la percée du front que postule l'avancée d'une armée en marche. Par sa liberté critique et esthétique, cette œuvre de Blain s'affranchit d'une récupération idéologique – propre à l'attitude transgressive¹⁰ – pour subvertir par le jeu du paradoxe et d'une esthétique qui joue ainsi sur le négatif (plein/vide) le cadre politique et institutionnel¹¹. L'effet éthique du plaisir esthétique pris à cette représentation d'un fait fortement connoté pourrait, comme c'est le cas dans certaines œuvres de Blain où la sollicitation se fait à partir d'un langage moins distancié, engendrer un détachement esthétique. Au contraire, dans *Missa*, la mise en scène esthétique contre le possible délestage qui considérerait que le questionnement n'opère efficacement que dans la transparence.

Monuments est une œuvre conçue en fonction de l'espace du musée. Au centre d'une galerie de photographies représentant le déplacement, à Venise, des œuvres soustraites à la destruction pendant la Première Guerre mondiale, repose une immense caisse en bois. Il s'agit de la reproduction grandeur nature du contenant ayant servi au transport de *L'Assomption* du Titien. Pour reprendre encore les termes de Louise Déry, cette caisse « adopte la forme du contenu, se trouve investie de ses qualités. Peu importe qu'elle soit vide ou pleine, l'artiste nous laisse présumer qu'elle a déjà été utilisée, que l'œuvre pourrait y être encore »¹². Nous sommes ainsi en présence d'un objet qui joue sur cette fonction du vide à travers l'absence supposée de contenu réel. Paradoxalement encore, l'enveloppe est ici contenu et lieu du contenu en tant que lieu de l'œuvre. Les agrandissements photographiques sont pré-

sentés en traitement négatif et viennent renforcer, en surimpression, l'effet déceptif – selon le terme d'Anne Cauquelin – de l'ensemble : la dénégarion permet le compromis, le retournement, la présentation de l'envers du décor par un effet retour de l'œuvre sur la fonction du musée en tant que lieu de conservation des œuvres. Il y a donc dans *Monuments* une médiation en tant qu'absorption du lieu de l'exposition, mais à partir d'une inversion, de l'exploitation du négatif et d'une intrication des notions développées précédemment.

L'espace de la représentation à travers les œuvres analysées redevient un lieu dramatique, mais en ce sens que, comme le note Anne Cauquelin, « l'enveloppe de la tragédie, de l'œuvre est la fable et non pas la réalité d'un événement du monde »¹³. Nous sommes dans la représentation d'une *image* de la réalité qui opère cependant ici une médiation entre une rhétorique visuelle et une poïétique où, comme nous le fait remarquer à nouveau Cauquelin, « le plaisir de l'autre (le public, le spectateur) achève l'art »¹⁴.

Il s'agirait donc, dans ces œuvres de Blain, d'un jeu de rapports entre la liberté esthétique et une perspective éthique qui tend à prouver, comme le note Menke, que nous avons besoin en art d'espaces de manœuvre d'une telle liberté afin de supporter la pression impérieuse de la société en dehors de l'art¹⁵. Ces stratégies quasi ludiques s'appuient sur une économie de la différence (la violence, la tragédie et le politique collaborent en se limitant et se distinguant mutuellement, allant même à contre-courant l'un de l'autre¹⁶) qu'on a voulu démontrer pour indiquer un nécessaire retour à l'œuvre. La valorisation du sémantique, par une initialisation du déplacement dans l'œuvre même, inverse la problématique de cette exposition par une refocalisation du regard : l'attention se porte plus sur le contenu que sur la mise en scène à caractère spectaculaire que suppose la surdétermination pragmatique. Autrement dit, une accentuation du contenu renvoie au jeu des rapports entre l'œuvre présentée et la question du référent, ici, le socio-politique, et non plus à un ensemble déterminé et coercitif qui imagine déjà son spectateur, induisant ainsi une sollicitation affective plus qu'intellectuelle et réflexive. Nous savons, selon la synthèse connective deleuzienne, synthèse du « et et puis », qu'il faut les trois participations : affective et intellectuelle et puis réflexive. Solliciter uniquement l'affect, voudrait dire, comme le fait remarquer Marc Jimenez, que le spectateur participe pas-



Dominique Blain, Dominique Blain, *Monuments*, Collection: Musée du Québec. Photo: Patrick Altman, Musée du Québec.

sivement, au sens où le plaisir de visiter une exposition, par exemple, n'entraîne pas de transformation fondamentale des activités qui constituent l'expérience quotidienne, et n'incite pas à mettre en cause le système social, politique et économique qui procure ces plaisirs¹⁷.

Cet « entre les choses », que nous avons indiqué dans *Missa* et *Monuments* de Blain, ne suggère pas un point localisable, mais un mouvement transversal qui tient dans le regard oblique qu'il nous confère : un regard qui découvre le caractère inabouti des ordres sociaux et politiques qui sont les nôtres. Même si l'œuvre est nécessairement l'image et non le fait réel qui, lui, n'est qu'interrogé, nous dirions que par ces deux œuvres principalement, et c'est beaucoup, l'exposition rétrospective du travail de Blain échappe à la connotation de lieu de représentation théâtrale où l'on tente de confiner le questionnement politique, et finalement et paraphrasant Jimenez, que, extraites de *Médiation*, ces deux œuvres de Blain ne sont pas des *objets de jouissance* soustraits au politique et placés dans une exposition/représentation imaginaire où œuvres et spectateurs seraient dégagés de leur insertion politique et sociale¹⁸. *A contrario*, l'opacité paradoxale de leur dispositif déjoue la résolution symbolique et consensuelle.

LUCE LEFEBVRE

NOTES

- ¹ *Dominique Blain médiation*, exposition présentée au Ansel Adams Center for Photography de San Francisco du 17 sept. au 16 nov. 1997 et au Musée du Québec, à Québec, du 11 mars au 10 mai 1998. Commissaire de l'exposition et auteur du texte du catalogue, Louise Déry.
- ² Louise Déry, *Dominique Blain médiation*, catalogue d'exposition, Musée du Québec, 1998, p. 11.
- ³ Michelle Thériault, *Perspective 89. Roy Arden et Dominique Blain*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1989, p. 19. Citée par Louise Déry, dans *Dominique Blain médiation*, p. 43.
- ⁴ L'œuvre emprunte presque exclusivement à une thématique militaire : bottes et casques d'armée, images d'archives sur les conflits du siècle, médailles, balles de fusils. Comme le fait remarquer Bernard Lamarche, « les matériaux ont tous de près ou de loin un rapport avec la diffusion de l'information, de la propagande ou de la puissance armée : les livres, les bannières, les honneurs militaires [...] l'apparat militaire en opposition à d'autres codes vestimentaires ». Cf. Bernard Lamarche, « Le revers du décor » in *Le Devoir*, 5 avril 1998, cahier B-2. Le recours à une « iconographie » militaire dans un questionnement du politique peut sembler très au premier degré, voire lénifiant. La même impression ressort d'une récente exposition organisée à la galerie de l'UQAM, en février 1998, *L'art*

inquiète motif d'engagement, placée aussi sous l'égide de la commissaire Louise Déry, où malgré la qualité de certaines œuvres (notamment la production de Devora Neumark), le travail le plus « engagé » semblait paradoxalement être les monochromes de Françoise Sullivan dont l'engagement réel se montre dans l'honnêteté intellectuelle et la résistance aux normes que suppose la constance de sa démarche hors-mode actuelle. (Par contre, écrire le mot « engagement » avec les sigles de multinationales rappelle certaines œuvres des années soixante-dix où sous une illustration du symbole du parti communiste était écrit « Le marteau et la faucille vaincront ». Les positions alternatives et critiques vont chercher dans le plus subtil).

- ⁵ Christoph Menke, « Le regard esthétique : affect et violence, plaisir et catharsis » in *Philosophiques*, vol. XXIII, n°1, printemps 1996, p. 67-79. Repris dans *L'esthétique des philosophes*, Rainer Rochlitz et al, Paris, Éditions Dis Voir, 1996.
- ⁶ Christoph Menke, *La souveraineté de l'art*, Paris, Armand Collin, 1996, p. 105.
- ⁷ Louise Déry, *Dominique Blain médiation*, p. 36.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ Voir aussi, dans cette exposition du travail de Dominique Blain, dans le même ordre de langage direct, le livre pris dans un étou ou s'appuyant sur des balles de fusils.
- ¹⁰ Ceci rejoint les positions de Nathalie Heinrich en regard du transgressif et de son évidente récupération par les institutions. René Payant écrit de son côté dans un article sur Dominique Blain que « les rapports entre art et politique ont été, il y a près de vingt ans, au centre des principaux débats artistiques. Comme au moment des avants-gardes historiques, la question s'est épuisée car les rapports étaient trop directs, souvent plus avec la politique qu'avec le politique et programmatique ». Cité par Louise Déry, *Dominique Blain médiation*, p. 43. Et repris de René Payant, « Dominique Blain, Studio 701 », *Parachute*, n° 40, sept.-oct. 1985, p. 28. Le texte se retrouve dans René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 529. Chez Blain, il s'agit de montrer, par le dispositif mis en évidence, le travail subversif à l'œuvre dans *Missa* et *Monuments*. Dans cette dernière, il s'agit notamment de la remise en question de l'institution en tant que contenant des œuvres : le musée en exposant cette œuvre se trouve ainsi, et surtout, récupéré métaphoriquement dans et par l'œuvre. L'institution, dans tous les sens, se trouve travaillée de l'intérieur. Il y a d'abord travail « sur » et « dans » avant d'aller « contre », donc subversion effective.
- ¹¹ Pour Adorno, « sont victimes de l'idéologie ceux qui justement occultent la contradiction au lieu de la dépasser consciemment dans leur propre production ». Cf. Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 166.
- ¹² Louise Déry, *Dominique Blain médiation*, p. 41.
- ¹³ Anne Cauquelin, *Aristote*, p. 92.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 94.
- ¹⁵ Christoph Menke, « Le regard esthétique », in *Philosophiques*, p. 77-78.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ Marc Jimenez, « La critique à quoi bon ? », in *L'esthétique des philosophes*, p. 122.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 128.