Document generated on 04/23/2024 6:18 p.m.

ETC

Rencontre avec Michaël La Chance
« Mais comment ça se fait qu'on en soit arrivé là » ?

Christine Palmiéri

Number 49, March–April–May 2000

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35822ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Palmiéri, C. (2000). Rencontre avec Michaël La Chance : « Mais comment ça se fait qu'on en soit arrivé là » ? *ETC*, (49), 23–29.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2000

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/

« Mais comment ça se fait qu'on en soit arrivé là » ?

Rencontre avec Michaël La Chance

Peter Land, *The Staircase*, 1998. Projection vidéo double. Avec l'aimable permission de la Galleri Nicolai Wallner, Copenhague. Présenté à *Culbutes*, Montréal.

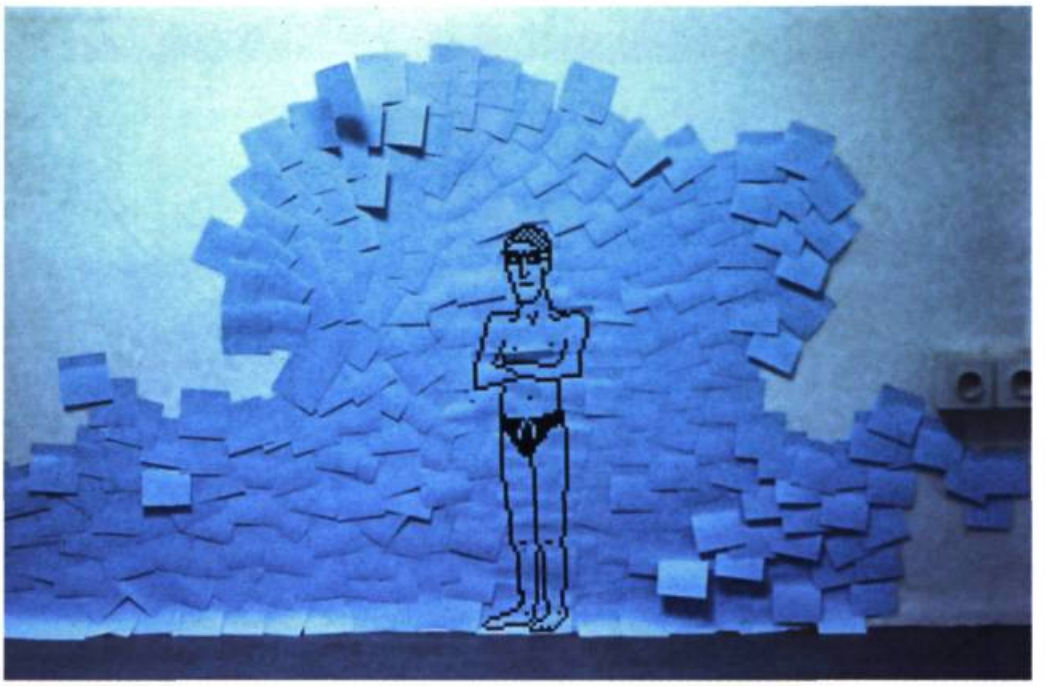
La réflexion sur l'art a souvent pour effet de mettre à distance l'objet de désir du regardeur initié ou du critique d'art. Le discours sur l'art en dehors de la critique journalistique tente d'évacuer tout jugement de valeur et tout affect ressentis par l'auteur pour garder un rapport le plus objectif possible avec l'œuvre. Dans les deux cas, c'est du refus de la subjectivité que le discours procède. Mais on sait très bien qu'une relation intersubjective s'instaure dès qu'il se manifeste de l'intérêt pour un objet, esthétique ou non. D'où naîtrait peut-être l'arbitraire dans le jugement esthétique : n'a-t-il pas provoqué la crise de l'art, qui est en fait une crise de critères dont les Heinich, Rochtlitz et Michaud débattent depuis quelques années ?

En dehors de l'apparence impassible de certains discours, nous savons très bien que dans les œuvres circulent certains attracteurs esthétiques qui provoquent des affects nous faisant apprécier une œuvre plus qu'une autre, nous forçant à justifier notre jugement par une argumentation rationnelle, pour défendre finalement nos attirances subjectives. C'est dans ces chemins de traverse où s'affrontent irrémédiablement le rationnel et l'irrationnel qui nous constituent que nous naviguerons, pour approcher les motivations qui nous guident dans nos choix en dehors des balises institutionnelles de l'art.

Michaël La Chance a bien voulu se prêter au jeu d'une conversation ouverte, nous dévoilant quel est son rapport à l'objet d'art et sa relation à l'écrit sur l'art.

Devant l'œuvre

Christine Palmiéri : *Je me demande où nous en sommes avec ces objets qui ne représentent parfois que leur propre idée de la représentation ou encore une remise en question du statut même de l'objet, sinon un fragment de réel sans presque aucune médiation, si ce*



Serge Comte, *Waterproof*, 1997. Impressions au jet d'encre sur post-it. Dimensions variables. Galerie Jousse Séguin, Paris. Présenté à *Culbutes*, Montréal.

n'est le lieu qui les porte ? Comment réagissons-nous devant des œuvres qui perturbent les codes auxquels l'art nous a habitués ?

Michaël La Chance : Devant une œuvre, il est normal que nos machineries interprétatives soient en difficulté, puisque c'est de celles-ci qu'il est justement question. L'objet est habité par plusieurs signifiants qui débordent le simple propos esthétique (quand le jugement esthétique ne peut exclure les autres formes de jugements : moral, politique, etc.). Lorsque l'objet apparaît, la meilleure question est celle que pose l'offusqué : « mais comment ça se fait qu'on en soit arrivé là ? ». Nous allons au devant de l'objet avec nos lectures, nos conversations ou nos préoccupations récentes. Nous abordons l'œuvre avec un paysage intellectuel particulier, une attente devant l'art qui sera plus ou moins tendue. Il peut arriver que l'objet semble devancer notre interrogation; nous n'aurons alors de cesse de prolonger les lignes de réflexion qui nous acheminaient vers l'œuvre.

C. P. : *La question « comment ça se fait qu'on en soit arrivé là ? » peut être posée de façon tout à fait objective, en prenant du recul et en observant de loin le déroulement de l'art dans ses révolutions, évolutions et involutions. Si nous nous plaçons, non pas du côté de l'œuvre qui a le droit de suivre le chemin qui l'interpelle, mais de celui du récepteur initié qui en reçoit l'image, on est en droit de se demander ce qui s'est passé dans notre sensibilité intellectuelle pour qu'une œuvre aussi dépouillée rhétoriquement et symboliquement que* Love Me Tender *(1998), de Claude Levêque, par exemple, qui offre en spectacle un frigidaire chantant orné de ballons blancs, obtienne l'approbation consensuelle de la communauté de l'art, alors qu'il y a seulement quelques cent ans, les impressionnistes passaient pour de vulgaires barbouilleurs. Soit dit en passant, l'œuvre de Levêque m'amuse mais ne provoque pas en moi la même émotion que l'accouplement frigidaire / coffre-fort de Bertrand Lavier, intitulé* Brandt Haffner *(1984), que j'ai pu voir au Centre Georges-Pompidou il y a quelques années. À travers un envahissement de l'image, c'est dans une quête de l'inattendu que se transforment et se forgent nos valeurs.*

M. L. C. : Parfois, un état de saturation se révélera une bonne approche. Parfois, une attente trop grande sera déçue, l'œuvre n'étant pas là où on l'attend.

La fin de la modernité aurait été provoquée par un éclatement exploratoire, mais les œuvres se parlent entre elles, elles ne cessent de renvoyer les unes aux autres. À tout moment, en tous lieux, un ensemble de références sature le champ culturel. Alors, chaque œuvre revendique la possibilité de faire de l'art encore – dans un paysage culturel où il semble que tout a été dit, que tout a déjà été fait. D'où la portée de la question, qui interroge cette saturation, où l'œuvre semble en rajouter : « Comment ça se fait qu'on en soit arrivé là ? ».

C. P. : *C'est donc dire que l'œuvre aussi réagit à la prolifération, forcée de se reconfigurer au rythme, non des attentes esthétiques qui n'ont plus de directions prédéterminées mais au gré du désir de surprendre, de choquer.*

M. L. C. : Mais il ne manque rien, le milieu est saturé, les nouvelles productions ne s'installent pas dans un vide interprétatif, elles provoquent une blessure symbolique. Dans « Comment ça se fait qu'on en soit arrivé là ? », c'est le « là » qu'on apprend à mieux cerner : l'art est un travail où le corps, la présence, l'expérience, l'épaisseur du tissu culturel, tout cela est continuellement remis en question dans des langages qui ne cessent de s'*immaîtriser*, c'est-à-dire qui ne s'intronisent pas comme voies d'accès exclusives mais qui se défont aussitôt.

Comment en est-on arrivé là ? C'est une question qui suggère qu'on est déjà au-delà. Au-delà du bon-sens, au-delà de l'art comme expérience sensible, au-delà du siècle comme période que l'on peut raconter. Répondre serait donner un récit de la disparition du symbolique.

C. P. : *« Comment en est-on arrivé là ? » est une question essentielle pour comprendre le cheminement de l'art au XX^e siècle et n'appartient pas seulement à l'offusqué, à mon avis, à moins que la question soit posée avec une certaine nostalgie, c'est-à-dire que le déni du symbolique dans l'œuvre n'est pas seulement constaté mais désiré. Cette attaque contre la fonction symbolique de l'objet s'inscrit dans le processus évolutif logique de l'art, puisque le symbolique représente le dernier lieu possible de transformation après les révolutions formelles que l'art a subies, depuis le début du siècle.*

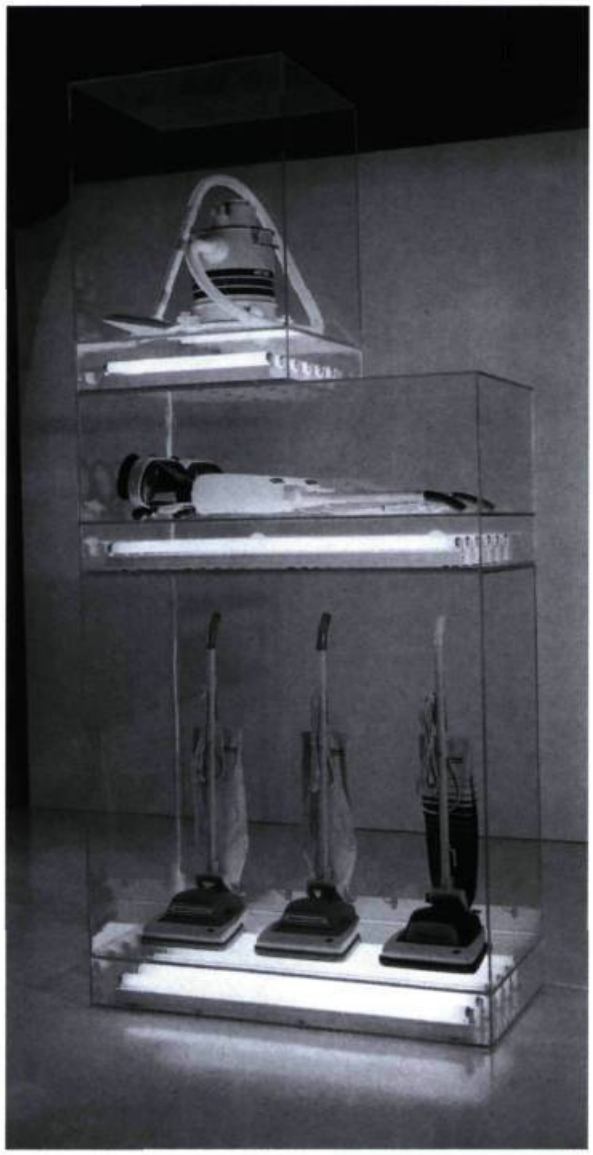
Orlan, *Les femmes ressemblent à la lune, mes yeux à des fleurs...*, 1993. Performance réalisée à New York. Photo faite après la 7^e opération chirurgicale. Sandra Gering Gallery. Photo: V. Sichov pour Sida-press.

Effraction symbolique

M. L. C. : Supposons que la représentation soit d'abord un récit de soi permettant de construire et d'intégrer mon expérience. Dès lors, l'effondrement symbolique est une perte des moyens de s'auto-biographier, perte des moyens dérivés de symboliser, perte de la capacité du corps de symboliser : tout est trauma. Si on ne sait plus se raconter à soi-même ce que l'on est, on n'a plus que le choix des personnages : des clones ou des clowns, agités par le code ou agités par la dérision dissolutrice des codes.

À quoi servirait-il que de jeter un éclairage médiatique sur une œuvre (celle de Sylvain Bouthillette par exemple, où on voit des planètes avec des chapeaux de fêtes) en disant : « voilà celui qui a compris notre époque ! ». La question n'est pas de savoir si l'artiste a compris ou non le siècle – en fait, c'est à moi de rencontrer ici la possibilité de me sentir en contact avec le siècle. J'avance avec le glacier, j'observe les moraines. Les œuvres sont le décor qui reste après la représentation. Quelle était donc cette représentation ? C'est le siècle qui s'est joué à lui-même une représentation, qui est ce théâtre autospéculaire.

Est-ce à dire qu'il faut, devant une telle œuvre, mettre en jeu les machineries lourdes de l'interprétation : tout



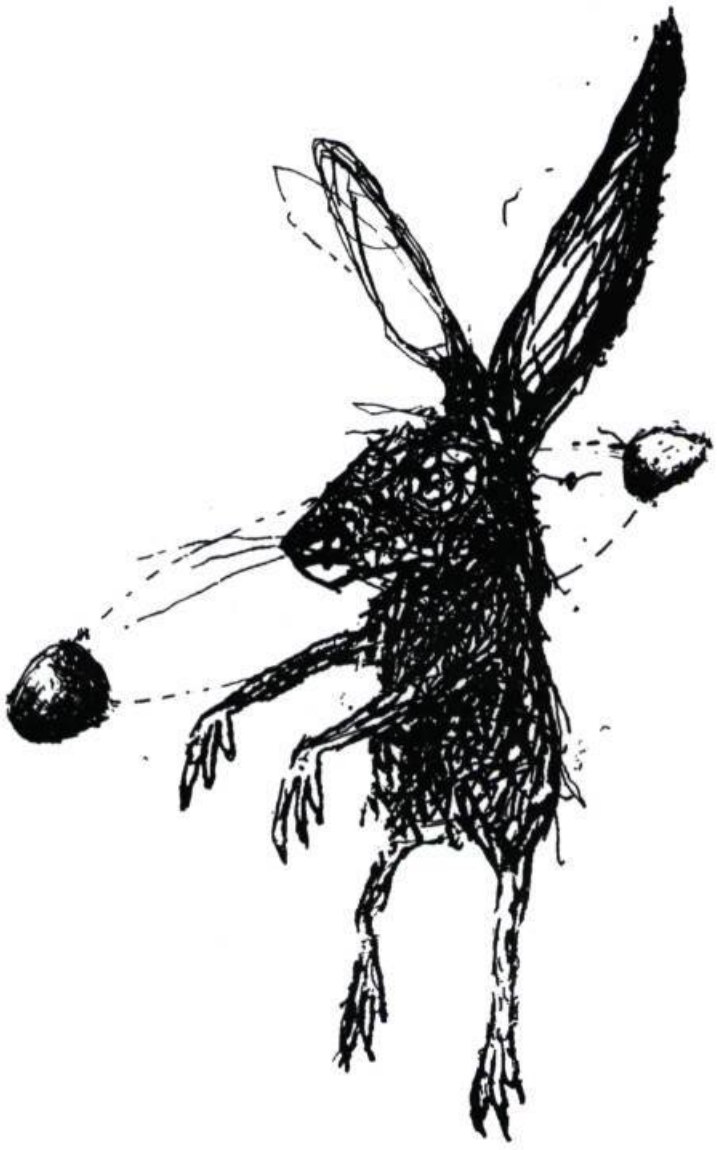
Jeff Koons, *New Hoover Convertibles...*, 1981-1987.
Appareils ménagers, néons, Altuglas; 312 x 137 x 71 cm. Coll. Frac Aquitaine, France.

replacer dans une perspective pan-historique ? Il semble qu'une perspective d'envergure, l'éclairage le plus puissant, tout cela aura raison du caractère énigmatique de l'œuvre, l'exploit consistant à raccorder l'objet, dans son absurdité même, à cette perspective, au prix de quelques acrobaties intellectuelles. Ou bien, partant de cette absurdité qui la définit comme œuvre d'art, l'exploit consiste à la raccorder au bon sens, au prix de nouvelles acrobaties. Le critique peut se croire armé pour rejoindre l'œuvre en son lieu le plus improbable, son expérience de l'œuvre sera sans doute plus sophistiquée, mais elle reste une expérience parmi tant d'autres. Une autre personne reçoit l'œuvre dans une perspective moins théorique, moins « cultivée » – en fait, tout dépend de son désir de faire de cette rencontre un moment singulier. Ainsi, le fait de regarder par la fenêtre peut habiter un désir de recueillir la lumière à telle heure du jour comme un moment singulier, en se disant : ceci ne s'adresse qu'à moi. En se disant aussi : ça n'a de forme que dans l'œil. En se disant finalement : comment a-t-on pu en arriver là ? En se disant surtout : comment ai-je pu en arriver là ? Comment puis-je trouver intéressantes les planètes carnavalesques de Bouthillette ? Ai-je actuellement besoin d'une cosmographie-graffiti ? Je dois être effectivement devenu totalement pathétique si j'ai besoin de l'art.

C. P. : *Mais peut-on vivre sans l'art, sans sa charge symbolique ? Si oui, ne sommes-nous pas tout simplement des mutants qui nous autogénérons intellectuellement ?*

Il m'arrive à moi aussi de me laisser emporter dans le flux imaginaire d'une œuvre et, pire encore, à travers une reproduction. Je me souviens toujours de celle qui servait d'annonce publicitaire à une exposition dans la revue Art in America, *il y a de cela plusieurs années. Il s'agit d'une reproduction de l'œuvre* Apollo *(1963), de Twombly. Allez comprendre pourquoi, quelques traces de doigts et des gribouillages, d'un parfait inconnu pour moi à l'époque, reproduites sur la surface glacée d'une page de revue, parmi les nombreuses pub où chromos et œuvres contemporaines se disputaient une visibilité publique, ont provoqué en moi un vertige inexplicable. Plus tard, confrontée à l'œuvre réelle, je crus avoir compris l'étrange pouvoir et la fascination qu'elle exerçait sur moi. Même phénomène devant les flous géométriques de Rothko ou les innombrables pots de fleurs de Raynaud, qui m'ont secouée pendant l'adolescence. Aujourd'hui, mes attentes sont ailleurs et si l'œuvre de Bouthillette m'intéresse, c'est parce que j'y reconnais des références stylistiques (qui m'ont déjà séduite). C'est la liberté avec laquelle l'artiste les utilise et les maîtrise qui me réjouit : j'y retrouve avec plaisir des vestiges de Twombly, de Basquiat, de Koon, de Flanagan, dans l'*hybris *ludique où tend à se diluer l'individu contemporain, l'*homo festivus *dont Philippe Murray parle dans son récent ouvrage et dont semblent se moquer gentiment les productions actuelles, toujours pour brouiller les pistes entre la gravité et la légèreté des comportements humains qui tournent le dos à la douleur du monde, comme chez Jiri Cernicky.*

Je pense que dans les œuvres que l'on nous propose en ce moment, c'est la synthèse intuitive que l'artiste réalise en déjouant librement les codes qui émeut, et cela s'ajoute au plaisir cognitif provoqué par des référents intellectuels qui renvoient au plaisir sensuel éprouvé antérieurement. Je suis séduite aussi par le caractère choc de l'effraction du symbolique, malgré tout, dans la mesure où



Sylvain Bouthillette, dessin, 1999.

s'instaure un effet d'étrangeté et de malaise. Ce qui s'oppose à ce qui était attendu d'une œuvre au début du siècle.

Fiction de l'art

M. L. C. : Au Metropolitan Museum de New York, une jeune femme, soudainement devenue voleuse d'un tableau de Klee, était persuadée qu'il lui appartenait : « il est à moi, il n'y a que moi qui peut comprendre ce tableau, c'est une partie de ma vie » se serait-elle exclamée. Comment penser autrement lorsqu'on est touché ? Mais comment se fait-il que je sois quand même touché, à l'époque de la saturation des images ? N'est-il pas merveilleux qu'il y ait une phrase qui nous fasse sentir que tout reste à dire, une image qui fasse sentir que tout reste à montrer ? Il est bienheureux que l'œuvre se retire en laissant un vide interprétatif. Il suffit ainsi de quelques phrases, un moment d'écriture, et on se dit : « enfin ça parle, enfin ça va commencer à parler ». Alors, on se prend à espérer qu'une parole puisse venir jusqu'à nous : la possibilité de sens apparaît, le désir de sens est exacerbé, ce qui nous rend plus vivant. C'est une leçon que nous pouvons retirer du travail d'Orlan; elle semble nous dire : « Il ne reste que ça, le désir de s'inventer, même si je sais que dans ce moment-là tout est presque joué d'avance. »

C. P. : *Le désir de s'inventer d'Orlan, allant jusqu'à jouer avec le feu, comme Gina Pane qui en est morte, nous dévoile l'obsession que nous avons en tant que créateurs (et j'entends là les artistes et tous les intervenants du milieu qui créent non plus le concept d'art mais la fiction de l'art) de donner une forme visible à l'intelligible. Toutes les formes seraient permises sur l'échiquier géant, mais seules celles qui apportent un renouveau dans la formulation d'une idée, même déjà énoncée plusieurs fois, c'est-à-dire une façon inédite et actuelle de manipuler les référents de tous ordres (stylistique, sensible et cognitif) détiendraient le pouvoir d'y rester. C'est peut-être ainsi que se façonnent l'art et la culture.*

M. L. C. : Le plus souvent, l'anthropologue croit pouvoir exhumer la matière brute d'une culture; mais quiconque rapporte un matériel anthropologique théâtralise sa culture, en construit la fiction pour lui-même et pour les autres. Par contre, la situation de rencontre interprétative en art permet d'assumer le caractère fictif de ce dévoilement culturel, chacun pouvant révéler comment il se constitue à travers les fictions que lui permet d'élaborer sa culture. Cette rencontre permet de jouer à deux sans projeter le mythe d'un texte originel de la culture qu'un interlocuteur officiel (prêtre, chef, etc.) peut citer, invoquer, transmettre. Dans une injonction du genre « récite

Jiri Cernicky, *Fashion Explosion Dance of a Fundamentalist Genie in the Service of Hizballah*, 1997. (Détail)

moi le texte de ta culture ». La culture, c'est déjà notre respiration, c'est la saveur de nos expériences. Fort probablement, je « textifie » la culture de l'autre parce que je veux moi-même m'ériger comme celui qui détient le Texte de ma propre culture, qui peut en faire respecter la lettre, qui peut s'en autoriser. Cette violence, qui consiste à extraire une image de l'« autre » culture, ou d'une œuvre dont on a fait son « autre », est une violence identique à celle qui se reproduit dans les rapports interhumains, lorsqu'il faut vivre avec l'image que les autres se font de nous.

C. P. : *Il est vrai que le discours comporte une certaine violence, décrire ou expliquer une œuvre avec nos référents culturels donne une autre image à l'œuvre, par laquelle les autres l'appréhenderont.*

M. L. C. : Je ne saurais rester prisonnier de la fiction dans laquelle je vais parler sur l'œuvre comme objet stabilisé et *verbogène*. À procéder ainsi, je ne rendrais pas service à qui que ce soit. Je cherche plutôt dans l'œuvre une forme de liberté, le lieu d'un risque. On ne peut parler de la liberté : les mauvaises dissertations se terminent trop souvent par ce mot. Il faut plutôt trouver une liberté équivalente dans son domaine propre, il faut risquer quelque chose qui échappe quelques instants à la répétition. Il s'agit de savoir ce que vous ferez avec vos outils symboliques, vos préoccupations, selon le rôle que vous entendez jouer, les compétences que vous développez – y compris les compétences sémiotiques, les pratiques interprétatives, etc. Lorsque vous tenterez d'engager un moment de liberté et de risque. En vous donnant la liberté de prendre un risque. En prenant le risque d'être libre.

C. P. : *N'est-ce pas ce qui nous séduits dans l'art aujourd'hui, la liberté que prennent les artistes qui, dans une attitude distante, ne se prennent pas au sérieux, ni dans la poïétique, ni dans le contenu de leurs œuvres en optant pour l'humour, la dérision, le sensationnalisme ou l'horreur ? Comme on l'observe avec, d'un côté, le festival de l'humour où les Français et les Québécois semblent faire bon ménage avec des expositions comme* Culbutes *(Montréal 1999) ou* Dramatically different *(Grenoble 1998), et, de l'autre, le festival de l'horreur avec les anglais Hirsch et Chapman, les activistes autrichiens tels que Nitsch, sans oublier les américains Wittkin et Sherman, ainsi que Bill Viola, Gary Hill ou Paul Garin, qui vont jusqu'à violenter notre sensibilité et éprouver nos seuils perceptifs.*

Il faut rendre compte de cette liberté, alors que le texte risque de ceindre l'œuvre dans une interprétration, en orientant la perception du lecteur. Dès lors, pourquoi cherchons-nous à lire ce qui s'écrit sur une œuvre ?

M. L. C. : Parce que dans un texte de réflexion et de critique ou tout simplement de description, il s'agit toujours et encore d'écriture. Il faut écrire quelque chose qui soit un bout de chemin pour un lecteur. Parce que la rencontre interprétative doit être un moment de création.

C. P. : *C'est peut-être comme ça que doit s'appréhender l'art aujourd'hui, à travers tous ces petits moments de création. Il est réconfortant aussi de voir que, indifférent aux théories épuisées et à l'annonce répétée de sa fin, l'art n'a pas fini de séduire, de surprendre, d'émerveiller et d'échapper au filet du discours.*

ENTREVUE DIRIGÉE PAR CHRISTINE PALMIÉRI

Rodney Graham, *Vexation Island*, 1997. Film couleur. Avec l'aimable permission de la Lisson Gallery, Londres. Présenté à *Culbutes*, Montréal.