

ETC



Les dispositifs hybrides de Jean-Pierre Gauthier et l'exaltation de la quotidienneté du travail et de la culture

Jean-Pierre Gauthier, *Jean-Pierre Gauthier*, Musée d'art contemporain de Montréal. 10 février - 22 avril 2007

Jocelyne Connolly

Number 79, September–October–November 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35061ac>

[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

Connolly, J. (2007). Review of [Les dispositifs hybrides de Jean-Pierre Gauthier et l'exaltation de la quotidienneté du travail et de la culture / Jean-Pierre Gauthier, *Jean-Pierre Gauthier*, Musée d'art contemporain de Montréal. 10 février - 22 avril 2007]. *ETC*, (79), 54–57.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2007

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/>



Montréal

LES DISPOSITIONS HYBRIDES DE JEAN-PIERRE GAUTHIER
ET L'EXALTATION DE LA QUOTIDIENNETÉ DU TRAVAIL ET DE LA CULTURE

Jean-Pierre Gauthier, *Jean-Pierre Gauthier*,
Musée d'art contemporain de Montréal, 10 février – 22 avril 2007

Par le savoir muséologique du commissaire Pierre Landry, le Musée d'art contemporain réunit l'ensemble des conditions afin que l'exposition des installations de Jean-Pierre Gauthier se déploie dans toute la complexité que ces travaux requièrent, c'est-à-dire la synchronie visée par l'artiste entre les éléments matériels, sonores et cinétiques. Le corpus d'installations exposé regroupe des travaux produits entre 2002 et 2006, certains ayant subi une transformation des œuvres originelles de 1997 à 2000 – pratique courante chez plusieurs artistes de l'installation, notamment chez Jean-Pierre Gauthier. Ce choix de douze œuvres, effectué par l'artiste et le commissaire, se montre apte à indiquer un ensemble de spécificités. Notre commentaire s'intéresse particulièrement à deux notions : celle de l'hybridité esthétique et celle de la quotidienneté – adoptant plusieurs formes – dans l'œuvre de Gauthier. Puis l'on verra que la réflexion sur des notions de culture poindra dans quelques travaux.

Les axes de l'hybridité

L'hybridité esthétique relève d'une attitude déjà mise au jour dans les travaux des artistes constructivistes au

début des années 1920. Cependant, les manifestations hybrides dans le travail de Jean-Pierre Gauthier, quelle que soit l'antériorité de la notion, prolifèrent selon différents partis pris de l'artiste. Ces choix appartiennent par ailleurs à la postmodernité, même si le label de cette période historique subit quelques transformations. Ainsi, l'hybridité des disciplines artistiques appropriées et combinées investit l'exposition : le *visuel*, objets matériels de la vie quotidienne esthétisés ; le *sonore*, produit par des objets matériels ; et le *cinétique*, effets des mécanismes introduits dans les dispositifs – objets mêmes de la catégorie visuelle. Les dispositifs s'exaltent donc au moyen de scénographies amalgamant objets, son et mouvement : *Échotriste*, 2002 ; *Le Son des choses – Sémaphores et balais*, 2003 ; *Rut*, 2004 ; *Battements et papillons*, 2006 ; les cinq installations murales *Marqueurs d'incertitude*, 2006 ; *Remue-ménage*, 2006, œuvre éponyme de *Remue-ménage*, de 2000 ; *Le Cagibi*, 2006, d'après l'œuvre *Le Grand Ménage*, de 2000 ; *Chants de travail fait exception*, le mouvement réel étant absent. Cependant, l'effet dessiné du dispositif suggère le mouvement sur le plan mental. Soulignons l'introduction de l'*odoriférant* (produits nettoyants du quotidien), observable dans *Le Cagibi*. Certes, le parti pris de l'hybridation, sans se po-



ser comme un phénomène nouveau dans les mises en scène de Gauthier des années 2000, adopte sa spécificité dans la prolifération des croisements.

C'est le tiers effet sur l'appréhension de ces dispositifs par le visiteur qu'il est également intéressant d'observer. La synchronie entre le visuel, le sonore et le chorégraphique se trouve organisée de sorte que ces installations aboutissent, au premier abord, à une catégorie quasi indéfinissable. Le *temps* devient, pour le visiteur, un outil de perception et d'expérimentation de l'œuvre. Alors que l'artiste de la fin des années 1960 s'intéresse à l'expérience du processus artistique¹, l'artiste de l'installation des années 1990 et 2000 est davantage intéressé à ce que l'expérience se manifeste entre l'œuvre et le visiteur, et à ce que ce dernier s'approprie cette expérience à son gré. Il s'agit donc ici d'une forme d'altérité, d'hétérogénéité et de métissage entre l'art, un système cognitif métaphorique et, souvent, une certaine méconnaissance du langage de l'œuvre d'art visuel, de la part du visiteur issu du grand public, l'œuvre visuelle s'inscrivant à l'intérieur d'un champ cognitif spécialisé. Néanmoins, chacun peut collaborer à créer une œuvre singulière puisque les mises en scène de Gauthier demandent que le visiteur entre dans la pièce ou encore dans la zone qui lui est assignée afin que le son et le mouvement opèrent.

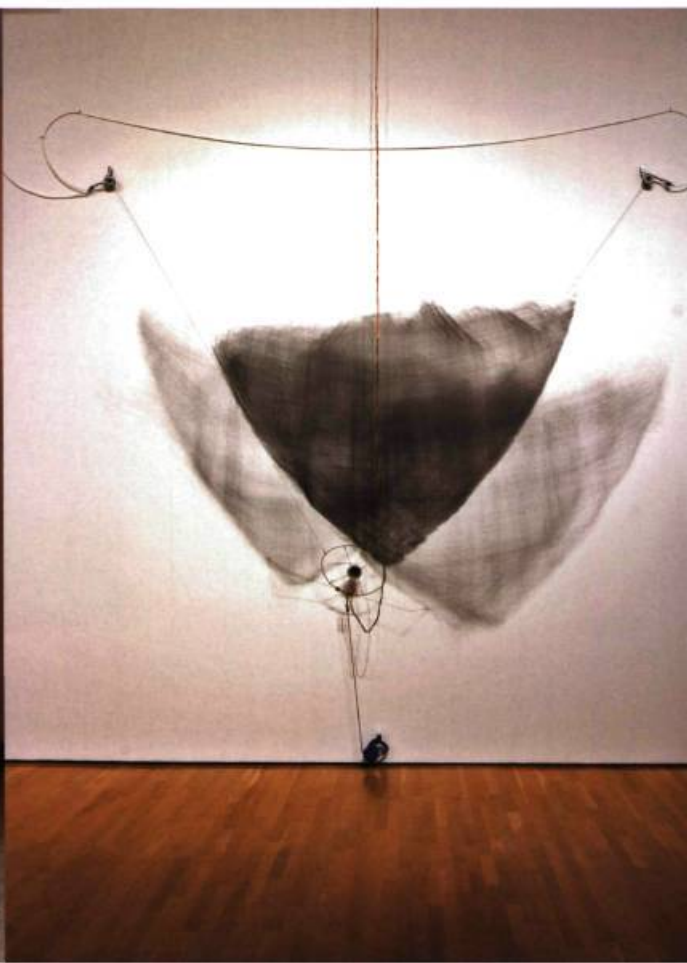
Ainsi, dans un espace dans lequel plusieurs dispositifs se côtoient, tels que les cinq *Marqueurs d'incertitude* (*L'Araignée*, *Cercles probables*, *La Coquerelle*, *La Patineuse* et *Ressort*), non seulement le visiteur expérimente une certaine performance du dispositif, mais l'ensemble des joueurs déambulant dans les zones des installations crée, cette fois, un concert aléatoire certes, par ailleurs métissé. Le même phénomène de métissage des déplacements – déclencheurs de son, individualisés par chacun des visiteurs, avec *Battements et papillons* – crée des concerts étranges venus de l'aléatoire de la déambulation de chacun.

Ici, le mouvement est associé à un travail chorégraphique avec l'espace comme matériau essentiel. Le réglage du mouvement relève, pour une bonne part, de l'organisation esthétique de l'artiste et, tel que soulevé plus haut, des aléas de la déambulation des visiteurs.

Malgré les mécanismes apparents – ils s'imposent comme éléments des installations –, nous sommes en face d'effets d'art, inéluctablement. Gauthier insiste sur le statut de « système »² de ces dispositifs. L'agencement de tous ces mécanismes provoquant mouvements et sons, agencement associé à une intention plastique, produit l'œuvre. Mais il faut observer également que tous ces mécanismes simples, non sophistiqués sur le plan technique, nécessitent, afin de fournir leur efficacité, des accessoires tels que tubes d'acier et de plastique, entonnoirs, fils, câbles électriques, amplificateurs, haut-parleurs, microphones, console de mixage automatisée, détecteurs de mouvements, microcontrôleurs, transformateurs, compresseurs à air, pompes à eau, trompettes de canard, mines de plomb, ficelles, ressorts, tubes, etc. Ces éléments qui, dans un contexte du réel, voire artistique, relèvent de l'outil ou de l'élément de soutien à la technique, deviennent ici des éléments artistiques des dispositifs, donc des « systèmes ». Et des systèmes qui, dans le contexte artistique, adoptent des caractères qui en font inmanquablement des œuvres d'art. Les divers tubes et autres éléments dessinent l'espace et créent sur les murs blancs des ombres orchestrées par l'éclairage, par des miroirs au sol qui reçoivent les frottements de ressorts créant des effets lumineux en plus des sons (*Échotriste*) ; les couleurs des outils et accessoires tels que les fils électriques, les tuyaux, les entonnoirs, etc., sont choisies minutieusement afin qu'un chromatisme sobre et poétique contribue à donner lieu à l'effet artistique.

Métaphore et quotidienneté

Les travaux de Jean-Pierre Gauthier renvoient non seulement au monde de la vie quotidienne au moyen de



l'appropriation des objets matériels, mais surtout au monde du travail alors que les éléments industriels se déploient dans leur facture du réel. Il ne s'agit pas uniquement de mettre au jour la notion de quotidienneté, du travail et de ses usages, mais davantage de concevoir une structure de signification par laquelle le monde du travail et de la technique devient la principale référence de Gauthier. Par l'ensemble des moyens dont il s'approprie afin d'étayer son discours : les espaces vastes et la plénitude de leur utilisation malgré l'épuration des dispositifs, la qualité de l'éclairage des mises en scène,

le caractère humanisant octroyé aux objets, la pureté du cube blanc dans lequel les dispositifs s'insèrent, le temps (dans le sens de la durée) du travail mis pour l'exécution contrôlée des dispositifs par l'artiste, une sublimation de ce monde se trouve signifiée. Par exemple, avec le *Son des choses – Sémaphores et balais*, l'élément balai est muni de deux manches renvoyant rapidement à deux bras humains tenant l'outil. La célébration s'adresse à l'humain davantage qu'au robot par lequel, normalement, l'humain se trouve évacué. Il en est ainsi avec les laisses rétractables, les ficelles et leurs mines de plomb qui dessinent les surfaces blanches du cube muséal.

Dans *Le Cagibi*, les références aux travailleurs mêmes se multiplient : les casiers renvoient à des individus-travailleurs précis, le lavabo et ses accessoires à des utilisateurs, les gants de caoutchouc traversant le mur aux travailleurs ménagers. Or, plus que le champ industriel, par une monstration de l'objet industrialisé, comme les artistes constructivistes du début des années 1920 et de l'art pop du début des années 1960 le font, c'est le monde du travail populaire dont s'approprie Gauthier, mais dans une visée de mise au jour d'une identité populaire. Identité qui, nous semble-t-il, cible des groupes sociaux du monde du travail plutôt que des systèmes sociopolitiques et les subversions qui s'y rattacheraient.

Vers une autoréflexivité

Des travaux de 2006 laissent paraître une extension de la notion populaire vers celle du travail artistique ou, sur un plan générique, de la culture. Ainsi, dans *Remue-ménage* de 2006, des éléments autoréflexifs – un lien entre le travail muséologique et le travail ouvrier – apparaissent : une sculpture, une colonne construite au moyen de tous les récipients à peinture utilisés par les ouvriers depuis l'ouverture du Musée d'art contemporain de Montréal au centre-ville, en 1992. Ce monde ouvrier se trouve en collaboration avec le monde muséal, lieu où des choix concernant la monstration de l'art sont mis de l'avant afin de potentialiser le travail « expositionnel », par exemple les murs blancs. La référence ouvre sur le monde muséologique, celui des conservateurs, commissaires et designers qui conçoivent la scénographie d'une exposition.

Un autre élément de ce *Remue-ménage*, une pièce tenant lieu de tableau pictural, où un traitement à l'encaustique est simulé, renvoie au peintre Mark Rothko, du courant étatsunien colorfield (champ coloré). Si le dispositif est muni de mécanismes, c'est sur l'art pictural que l'œuvre réfléchit ici, sur la matérialité même de l'art par celle



du tableau. De la sorte, Gauthier montre la dualité du travail artistique visuel utilisant les technologies, travail qui, à l'extrême opposé, pourrait ne montrer que des dispositifs munis d'outils nécessaires au mouvement de l'œuvre et au son ; cependant, le parti pris de Gauthier nie la dématérialisation. Ses « systèmes » technologiques sont également dotés d'un autre système ayant autant de poids dans l'examen de l'œuvre – référentiel celui-là. *Battements et papillons*, 2006³, s'inscrit également à l'intérieur d'un schème réflexif culturel. Un instrument de musique, un piano, instrument des plus connoté sur le plan esthétique, subit les transformations de l'artifice par l'artiste afin que le dispositif devienne apte à l'interaction du visiteur qui, aléatoirement, participe à une improvisation chorégraphique. Ce visiteur découvrira en outre tous les mécanismes du « système », bien que là aussi la construction référentielle réfléchit sur l'art musical. *Battements et papillons* se situe dans le monde de la culture artistique plutôt que dans celui de la banalité quotidienne. Donc si, dans le travail de Gauthier, le banal du quotidien en fait l'étiquette, l'on voit ici poindre d'autres visées autoréflexives d'un art musical, mais re-présenté.

Enfin, le travail sonore de Gauthier procède de l'hybridation de deux langages, visuel et sonore. Cette opération donne lieu à un tiers langage, entre les choix plastiques et les choix sonores, c'est-à-dire à une scénographie qui allie mouvements des objets, mouvements des visiteurs dans l'espace et les sons. Des chorégraphies visuelles et sonores.

JOCELYNE CONNOLLY

NOTES

¹ Harald Szeemann, préface de Michel Baudson, *Écrire les expositions*, traduction de l'allemand de Mariette Althaus, Bruxelles, La lettre volée, Coll. Le couloir parallèle, 1996, p. 25.

² Entretien avec Jean-Pierre Gauthier le 20 avril 2007.

³ Jean-Pierre Gauthier a par ailleurs produit *Piano trafiqué* dès 1997, une œuvre différente de *Battements et papillons*, de 2006.

Historienne d'art, **Jocelyne Connolly** a amorcé la rédaction d'une thèse doctorale. Dans le cadre d'un mémoire de maîtrise à l'Université du Québec à Montréal, elle a mené des recherches approfondies ayant une portée muséologique. Elle s'intéresse tant aux théories de la collection qu'à celles de l'exposition. Critique d'art et réalisatrice d'expositions d'art contemporain, elle publie régulièrement des articles dans diverses revues spécialisées et des textes de catalogues d'exposition, et elle collabore à des ouvrages d'art contemporain.