

## Les guerriers postmodernes

René Payant

Volume 19, Number 2, Fall 1986

Subversion et formes brèves

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500756ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500756ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

### ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Payant, R. (1986). Les guerriers postmodernes. *Études littéraires*, 19(2), 45–65.  
<https://doi.org/10.7202/500756ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1986

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/>

## LES GUERRIERS POSTMODERNES

---

*rené payant*

---

**Abstract:** *Mail Art, performance, and film-performance have transformed the function as well as the reception of works of art, taking them out of their privileged context in museums and galleries and thrusting them into everyday life. The result has been the tendency of contemporary art to favour short, critical and humorous forms that are often ephemeral in their statement.*

En 1984, au moment où la revue *Parachute* organise à Toronto un colloque sur la critique d'art actuelle, un certain nombre de personnes reçoivent par la poste une carte postale. La photographie du recto représente sur un fond clair et uni, assis sur des tabourets, deux garçons qui se regardent en éclatant de rire comme s'ils venaient d'entendre ou de se raconter une bonne blague. Pour seul texte sur la carte : *Art Criticism in the Eighties*. L'envoi n'est pas signé mais le micro-milieu artistique qui en est le destinataire a facilement reconnu les deux jeunes critiques d'art montréalais qui apparaissent sur la photographie. Quant au message, il est d'une évidence criarde puisqu'il réfère au colloque, intitulé *Discussions (Art criticism in the Eighties)* et auquel les deux auteurs n'ont pas été invités. Tous les intervenants du colloque se trouvent ainsi

englobés dans le sujet de cet éclat de rire qui se présente ici comme une critique de l'événement. Cette *action* n'est restée qu'un coup d'épée dans l'eau, quoique sa dimension narcissique a certes eu l'effet d'un baume sur la frustration éprouvée par les deux expéditeurs ignorés, ou tout simplement négligés, par la revue.

Je retiens cet exemple comme *genre* plutôt que pour son contenu parce qu'il appartient à un déplacement dans le contexte des productions artistiques. Ces deux jeunes critiques d'art se disent aussi artistes et interviennent en tant que tel sur la scène artistique locale. Leur envoi se situe donc au croisement de deux activités : production artistique et travail critique. Deux activités ici articulées pour manifester, sous forme d'ironie, leur mécontentement, leur position opposée. Ce genre d'action appartient à une tradition apparue vers la fin des années soixante, le *Mail Art*, qui fut une des formes florissantes de l'art conceptuel. Dans l'anthologie qu'il consacre aux artistes qui ont pratiqué cette forme d'expression, Jean-Marc Poinot relie le *Mail Art* aux autres pratiques artistiques qui transforment la manière par laquelle le public prend connaissance de l'œuvre d'art et de ses significations<sup>1</sup>. L'intérêt général porté durant les années soixante à la communication n'a pas laissé les artistes indifférents. Regard critique sur la société de consommation, souvent déclarativement politique, l'art s'engage alors dans une réflexion sur ses conditions historiques de production et de diffusion. Si la peinture et la sculpture ont pu paraître alors des formes épuisées, sinon totalement périmées, c'est moins par nature — par défaut ontologique — qu'à cause des conditions historiques de leur réception. Dans une société de consommation, la signification des objets tient en grande partie aux modalités de leur échange. L'objet d'art n'a pas échappé à une telle situation. Marcel Mauss l'a dit autrefois : l'art, c'est ce qui est reconnu comme tel par un groupe. Les lieux de reconnaissance sont les collections privées et publiques, les galeries, les musées, les revues d'art, les discours critiques, les universités, etc. Tous ces agents de la reconnaissance artistique peuvent se lier et se constituer en *système*<sup>2</sup> de légitimation absolue. Le *Mail Art*, avec toutes les formes qui appartiennent au mouvement de dématérialisation de l'objet d'art<sup>3</sup>, réagit à cette systématisation.

L'artiste quitte la galerie et le musée, développe un réseau autre de diffusion, mais surtout change le statut de l'objet d'art en en transformant la nature. D'une manière générale, on peut dire que l'art se présente maintenant sous forme indirecte. L'échange avec le récepteur est *médiatisé*. Films, vidéos, interviews, photographies, dessins, lettres, bandes magnétiques documentent les actions qui relèvent du Land Art, des installations, du Body Art, des performances, du Process Art, etc. Les traces remplacent les objets et deviennent ce dont on parle et qui fait histoire. Rares sont ceux qui font une expérience directe des œuvres car elles sont éphémères ou temporaires, voire souvent inaccessibles. Plusieurs sont d'ailleurs faites directement pour la médiation, sans autres lieux que le médium qui en témoigne. C'est pourquoi on peut dire que les modalités de la communication de la signification artistique deviennent dès lors l'objet même de la pratique artistique. Ainsi, contrairement à la peinture et à la sculpture qui se sont développées, depuis la tradition de l'image inaugurée par la Renaissance jusqu'à la pointe ultime du modernisme qu'a été l'art minimal, en se référant à leur histoire spécifique et à leur logique interne, les nouvelles pratiques artistiques se réfèrent maintenant à des systèmes de communication qui leur sont externes. Les pages de journal, de revues, les livres d'artiste, la radio, les télécommunications, la poste deviennent matière artistique. La médiation, qui est ici mass-médiation, entraîne une multiplication (répétition qui fait disparaître l'idée et l'idéal de l'objet unique et original) qui met nécessairement en cause les lois du marché en même temps que la réception traditionnelle de l'objet d'art.

C'est plutôt de ce dernier point de vue que l'art des vingt dernières années a été fécond et a exercé une fonction critique. Il a peu, ou seulement momentanément, réussi à véritablement quitter les lieux officiels de reconnaissance car, très rapidement, les traces ont été consommées à leur tour comme des objets. Cette utopie d'un changement absolu, radical, d'une révolution intégrale du champ artistique, appartient à l'atmosphère politique des années 60 et s'est soldée par beaucoup de déception et, pour plusieurs artistes, par un abandon de la pratique. Le début des années 80 est marqué par un retour en force des formes traditionnelles et la peinture triomphe, avec une iconographie historiciste et banalisée, comme produit de consommation pour une société en mal de

valeurs symboliques. Consommation ostentatoire de la culture, favorisée par la tendance, appuyée par l'État qui accorde les subsides, à présenter l'art comme forme de divertissement dans des expositions dont le succès s'évalue strictement en terme de box-office. D'où s'élève donc aujourd'hui la contestation ? Quelles sont les formes de pratique artistique qui font violence au système dominant ? Comment s'exprime la dissidence ?

Pratiques alternatives, réseaux parallèles sont les produits du rêve d'une transformation globale des institutions, voire même de leur disparition. Ce qu'on pourrait appeler la *nouvelle attitude critique* renonce à une telle perspective et, plus réaliste, moins ambitieuse, repose la question à une échelle réduite, dans des contextes locaux, des situations plus aisément contrôlables. Le travail critique se fait alors à l'intérieur même des institutions visées et que l'activité artistique retourne en matière de l'œuvre — ce dont elle parle et avec quoi elle signifie — plutôt que de simplement les subir comme structure et condition incontournable de son existence. À l'intérieur des institutions pour démontrer que « les institutions peuvent exister dans la mesure où elles retiennent la possibilité de leur propre déstructuration et restructuration »<sup>4</sup>. Cette nouvelle attitude ne s'exprime pas par des pratiques nouvelles, mais plutôt par le renouvellement au sein des pratiques qui ont transformé l'idée d'œuvre durant les vingt dernières années. Un renouvellement qui concerne les visées de l'œuvre, mais aussi son ton. La portée critique, ou politique, de l'œuvre n'est dès lors plus à chercher dans son contenu explicite ou dans le monde à venir dont elle trace l'image. Ce n'est du reste pas en traçant des programmes, en proposant des solutions ou en élevant des prescriptions que l'œuvre exerce sa critique mais en jugeant ses conditions historiques d'existence par la dramatisation de ses contradictions en tant que pratique artistique et sociale. Activité artistique et activité critique restent ainsi intimement liées et constituent le nœud résistant des formes pertinentes de l'art actuel.

Par leur envoi postal, les deux critiques montréalais, malgré le narcissisme du propos, ont réussi à s'appropriier, ou plutôt à détourner un des éléments qui composent le dispositif de diffusion, et de promotion, de l'art. Reçue dans l'avalanche mensuelle des cartons d'invitation envoyés par les galeries et les

musées, cette carte postale signifie par sa différence, qui touche la fonction même des cartons et de la poste. La poste permet à la galerie et au musée de communiquer avec un certain nombre de personnes ; le carton transporte et transmet des informations à propos d'un événement à venir. Il a ainsi une valeur transitive et la poste assure le transit de l'information de l'expéditeur aux destinataires. La carte postale des jeunes critiques rompt avec la logique de cette distribution, même si elle en garde la structure. Il ne s'agit plus d'une information à diffuser généralement (à un plus large public possible<sup>5</sup>) mais bel et bien d'un message adressé à des destinataires ciblés (ceux qui sont visés par l'opposition et ceux dont on cherche la sympathie). Le message n'est pas étranger à la carte postale qui n'en serait que le véhicule. Au contraire, le message c'est la carte postale elle-même, c'est-à-dire sa circulation comme geste de protestation. Autrement dit, la signification n'est pas extérieure à la carte postale elle-même, bien qu'elle se réfère à un événement (le colloque à propos duquel elle ironise). D'autre part, ainsi, par ce geste critique présenté sous forme d'intervention artistique, le système postal n'est plus qu'un simple moyen de communication mais devient le lieu même de l'activité artistique.

Comme on l'a dit plus haut, c'est ainsi l'idée d'œuvre qui se transforme et oblige à un réajustement et à une réévaluation des modalités de réception de l'œuvre d'art. Les lieux de l'œuvre d'art, maintenant imprévisibles et fortement diversifiés, deviennent ainsi l'enjeu principal de la pratique artistique. Si la notion d'œuvre *in situ* (ou de production *site specific*) a un sens, c'est à l'entendre dans une extension qui englobe toute production pour laquelle le lieu n'est pas un réceptacle ou un présentoir pour l'œuvre mais une motivation pour la production qui le façonne comme un matériau, au niveau des formes comme à celui des contenus. Il n'y a donc ni matériaux ni lieux *a priori* réservés à l'art. Il y a ceux que l'histoire nous donne, et qui peuvent tendre à devenir exclusifs, parce que plus aisés à gérer, mais il y a encore tous ceux qui sont possibles et auxquels il faudra s'adapter. Si, au début de ce siècle, les futuristes italiens ont pu croire que la pratique artistique était une source d'énergie capable de jouer un rôle décisif dans l'administration des affaires sociales, jusqu'au point où aucun secteur de la société ne lui soit étranger<sup>6</sup>, c'est justement parce qu'ils ont cru à cette virtualité et à ce

potentiel artistiques des matériaux et des lieux. Les ready-mades de Duchamp, laconiques mais incontournables pour comprendre adéquatement l'art du siècle, confirment cette proposition en ébranlant radicalement la tradition des matériaux et des lieux de l'art. L'objet d'art est devenu, selon la formule polémique de Duchamp, un *objet-dard*. Autrement dit, il pointe et attaque. L'art, donc, fondamentalement *manifeste*.

La référence au futurisme n'est pas ici qu'accidentelle ou incidente. Non seulement le futurisme est-il une référence nécessaire pour qui s'intéresse aux manifestes et à leur histoire, mais encore appartient-il à tous les dossiers d'art actuel qui concernent la performance<sup>7</sup>. On peut dire de la performance, malgré le fait qu'elle reste une forme ou une pratique encore mal définie à cause de son caractère extrêmement polymorphe<sup>8</sup>, qu'elle constitue le paradigme de l'art des deux dernières décennies. Son impact sur les autres formes des arts visuels n'a pas encore été justement mesuré, mais je suis convaincu que tout ce qui est aujourd'hui pertinent en art lui doit quelque chose. Aussi bien en peinture, en sculpture, en photographie, en vidéo que dans les formes qui impliquent la présence physique de l'artiste. Les deux exemples que je voudrais maintenant introduire et commenter ressortissent directement à l'histoire récente de la performance. Ils nous permettront d'évaluer comment s'est transformée la performance, depuis ses premières expressions minimalistes, et aussi de comprendre ce qu'il en est aujourd'hui du manifeste comme forme d'expression artistique.

« Le manifeste d'avant-garde apparut avec le futurisme » déclare Giovanni Lista<sup>9</sup>. Il dit encore, aussi péremptoirement, que le futurisme a été le premier mouvement de l'avant-garde historique, qu'il « représente dans ce siècle la naissance même de l'avant-garde<sup>10</sup>. » La révolution qu'il entraîne est en grande partie due aux nouveaux moyens qu'il se donne, aux instruments qu'il utilise et qui n'ont jamais jusqu'alors été employés en art et en littérature. Déclarations, proclamations, formulations agressives de programmes diffusées sous forme de tracts, etc., le tout imposé selon les procédés de la propagande politique. Position militante d'attaque généralisée : « introduire le coup de poing dans la lutte artistique » (Marinetti). Il s'agit d'un nouveau mode de comportement

pour l'artiste : action immédiate, intervention dans des temps courts, provocation et insulte. « Ce qui est essentiel dans le manifeste c'est l'accusation *précise*, l'insulte bien *définie* »<sup>11</sup>. La connotation militaire est aujourd'hui ce qui gêne le plus dans la notion d'avant-garde, ainsi que l'idée d'un petit groupe clairvoyant et éclaireur, souvent auto-mandaté, dont la masse suivra le programme. L'histoire de l'art du vingtième siècle reste néanmoins tributaire du concept d'avant-garde. Ce n'est que récemment que les pratiques artistiques ont abandonné ce concept, vite transformé en une idéologie dominante. Elles l'ont abandonné en rompant avec la vision linéaire et évolutive de l'art, c'est-à-dire en sortant de la perspective hégélienne qui fonde la conception moderniste. Il faut comprendre ce changement d'attitude comme un des traits qui définissent l'actuelle condition postmoderne en art.

Renato Poggioli a produit du concept d'avant-garde une analyse plus nuancée que celle offerte par les apologues du futurisme<sup>12</sup>. De plus, il en retrace l'esprit et l'élaboration des moyens durant le dix-neuvième siècle. Ce que les futuristes apportent, c'est le radicalisme des actions, radicalisme signifié par l'intransigeance des propos et par leur agressivité soutenue ; mais il se développe effectivement dans le prolongement de l'attitude critique qui caractérise la pensée moderniste au dix-neuvième siècle. C'est ce que suggère Philippe Junod en montrant comment, en ce « siècle de la critique », un nouveau rapport s'établit entre la critique et les œuvres ; un rapport qui les articule au point de les confondre. Autrement dit, théorie et praxis se lient en une activité, la réflexivité, qui définit l'œuvre-manifeste<sup>13</sup>. C'est principalement cette fusion qu'il faut retenir comme une des retombées positives du modernisme car, tout en permettant une émancipation de la pratique artistique, elle affirme la *fonction critique* de l'œuvre d'art<sup>14</sup>. Mais, il faut le rappeler, cette fonction critique est *historique*, c'est-à-dire qu'elle s'exerce quant à la réalité qui fait pression sur l'œuvre. C'est pourquoi, dans le moment historique qui est le nôtre, et que l'on dit post-avantgardiste, il importe de saisir comment s'exerce *maintenant* cette fonction critique. Autrement dit, quels sont aujourd'hui les traits de l'œuvre-manifeste ? quels sont les moyens actuels de la « guerre » artistique ?

La performance n'est plus aujourd'hui le genre simple qu'elle était à ses débuts, au milieu des années soixante.



Souvent très courte, laconique dans sa forme et son propos, la première performance s'est développée dans le sillage du réductionnisme de l'art minimal et selon le style sévère des propositions de l'art conceptuel<sup>15</sup>. Sa fonction critique ressortit alors à sa présence même plus qu'à ses formes et contenus; c'est-à-dire à son surgissement comme pratique inouïe au sein des arts visuels. Mais rapidement, exploitant tous les lieux disponibles et les ressources offertes par la technologie contemporaine, elle s'est complexifiée en ajoutant au corps et à la voix du *performer* des dispositifs (sonores, scéniques, etc.) de plus en plus sophistiqués et hétérogènes. Le travail de Laurie Anderson reste une référence décisive de cette transformation. Ses épigones sont nombreux, mais plusieurs sont rapidement tombés dans les ornières du spectacle (*entertainment*). Avec ou sans appareil technologique, la performance s'est d'autre part transformée du point de vue de ses contenus. Brève et minimale, elle conservait l'allure du *statement* de l'art conceptuel. Aujourd'hui plus longue, elle intègre des situations plus détaillées et des narrations plus élaborées. C'est d'ailleurs dans ces nouvelles situations et dans le travail fictionnel des narrations que l'on peut saisir le changement de ton dont on a parlé plus haut. Changement de ton qui témoigne notamment d'une attitude autre quant à l'engagement politique de l'artiste et à la visée critique de l'œuvre. Disons que l'œuvre devient plus constative que programmatique et qu'elle convoque le spectateur à une réception plus active. À une participation à la réflexion amorcée par l'œuvre plutôt qu'à une réception de ce que l'œuvre impose ou prescrit.

En 1980 les productions Mouton Rose présentent *Splash*, un film de 13 minutes et 13 secondes réalisé par Georges Léonard et Claude Laflamme sur une idée originale de Claude Lamarche et Marc-André Roy. Il s'agit en quelque sorte d'un film-performance car l'argument est principalement une action en milieu urbain faite pour donner au film sa matière. Le film débute le 18 juin 1980 : un groupe discute en catimini autour d'un plan. 19 juin, 8 : 15 a.m. : l'action se produit, prenant tout le monde par surprise par son caractère imprévu et incontrôlable. Les agents de l'action, d'abord dissimulés et anonymes dans l'activité matinale du lieu, à toute vitesse comme naguère les nus-vite, émergent tout à coup, au moment du changement des feux de signalisation, pour tracer au sol, à l'intersection

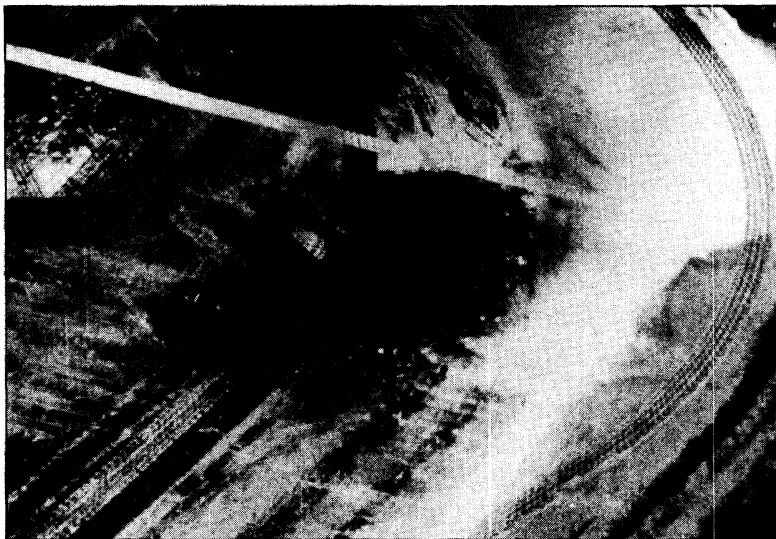


*Splash*, vue d'ensemble sur la situation.

des rues Berri et Ste-Catherine à Montréal, un grand X enchâssé dans un carré. Chaque intervenant transportait secrètement, caché sous le manteau ou enfoui dans des sacs, un seau de peinture jaune qu'il abandonna par la suite dans les poubelles municipales dès la forme dessinée. Presque instantanément apparue, cette forme est aussitôt soumise au sort de la circulation qui n'a pas été interrompue. Sous le regard des piétons étonnés, intrigués et curieux, les nombreux véhicules déforment progressivement la configuration de départ en étalant davantage la peinture jaune transportée par les roues. La rue devient bientôt une grande toile où de grandes taches se forment et se défont au gré du passage des divers véhicules (ill. n° 1). De plus en plus la figure géométrique disparaît pour laisser place à un tachisme débridé et spontané qui résulte, pourrait-on dire, d'un automatisme urbain. L'action culmine lorsque, avertis de la situation et convoqués sur les lieux, les éboueurs municipaux tentent de nettoyer la rue. Sous la pression des jets d'eau, la couleur se dilue, mais lentement et se répandant de plus en plus loin. On dirait qu'on assiste à un affolement de la couleur. Qui s'accroît lorsque les bennes mécaniques deviennent à leur tour éclaboussées par les restes des seaux qu'on leur donne à

ingurgiter. Pendant un moment, la situation apparaît totalement paradoxale et loufoque. Plus on nettoie, plus on cherche à effacer les traces de l'action, plus le tachisme coloré envahit l'espace comme si tous les éléments du site en appelaient à devenir subjectile pour la production d'une grande toile abstraite qui donne à l'éclaboussure (*splash*) toute sa liberté et tout son droit de cité.

Ce film est à bien des égards extrêmement intéressant, mais je n'en retiendrai ici que quelques composantes. Tout d'abord il faut dire qu'il n'est pas qu'un simple ré-enregistrement documentaire pour témoigner d'une action. L'action a été planifiée en vue du film pour permettre de travailler le film lui-même comme matière plastique et conceptuelle. De ce point de vue, le montage est important et il faudrait commenter une à une chaque séquence. Disons simplement qu'à travers la représentation de l'événement, le film inclut toutes sortes d'allusions, d'analogies, de références qui concernent la couleur jaune et la forme du X. La couleur jaune est saisie au passage, ici et là, comme sur ce passant au chandail jaune, sur des objets du décor, sur la paroi d'un camion, ou encore sur un véhicule de la Sûreté du Québec qui passe visiblement par hasard dans le champ de la caméra. Quant au X, il



Détail de *Splash* : gros plan des taches au sol.

apparaît entre autres ironiquement sur le gilet de sécurité des éboueurs et, vers la fin du film, dans une très belle séquence composée d'un long travelling en voiture qui aboutit à la forme du X peinte sur une porte en bois.

D'autre part, non seulement les lieux de tournage sont variés et enchaînent de grandes plongées qui permettent des vues d'ensemble à des plans rapprochés tournés au ras du sol, mais encore le jeu des ralentis et des accélérés syncopés intervient pour rythmer et dynamiser tout le film, en y accentuant la fébrilité et les imprévus. Ainsi, vers la fin, des plans fixes, ou ce qui apparaît même comme des photographies, viennent s'intercaler pour donner des gros plans du sol taché (ill. n° 2). Par la mise en scène de ces plans particuliers, le film donne à son contenu une densité nouvelle qui éclaire sa signification. Devant ces jeux de taches monumentales on ne peut pas ne pas penser aux grands tableaux des automatistes québécois, principalement à ceux de Marcelle Ferron. Je crois que cette allusion n'est pas accessoire mais révèle au contraire l'implicite de tout le film qui prend sa portée critique de ce sous-entendu politique qu'entraîne la référence à l'automatisme québécois des années cinquante. Mais du *Refus Global* de 1948, texte fondateur pour l'art québécois à la conquête de son autonomie et de sa spécificité, à ce film produit en 1980 s'opère le déplacement qu'on a décrit plus haut du manifeste avant-gardiste à la nouvelle attitude des œuvres-manifestes actuelles. Le *Refus Global* se rattache en effet à la tradition des manifestes des avant-gardes historiques. Par le style mais aussi par le propos qui recommande la table rase totale quant au passé, *Splash* appartient plutôt à l'attitude post-avant-gardiste<sup>16</sup>, ne serait-ce que par la référence au passé qu'il conserve en le transformant. D'autre part, *Splash* n'indique pas à distance le pouvoir qu'il critique et qui caractérise l'idéologie dominante qui favorise l'ordre, la bonne forme, la pureté et la stabilité des choses, mais il le met directement en scène. Il le saisit en action. Comme le *Refus Global* a permis d'apercevoir l'étroitesse d'esprit et la raideur des dirigeants et des gouvernements d'alors, *Splash* nous fait voir, sous la figure du nettoyage, l'intolérance du système qui ne souffre pas que l'art interrompe, ne serait-ce que momentanément et de manière ludique, la pureté et l'apparence du territoire qu'il contrôle.

Ce film-performance prend donc sa pleine signification de cette référence à l'histoire de la peinture. Cette intertextualité, qui implique aussi une relation entre des pratiques diverses (la peinture, le film et la performance, sans doute *via* les happenings Fluxus<sup>17</sup>), intervient dans la structure formelle du film et se noue dans les gros plans fixes qui y font soudainement tableau. Ces images, qui apparaissent dans la deuxième moitié du film, constituent une sorte de clé pour l'interprétation car elles changent le registre du film. Elles appartiennent au contenu iconographique et, comme telles, illustrent clairement le thème annoncé par le titre (d'ailleurs écrit en jaune). Mais leur rôle est plus complexe car elles prennent aussi, me semble-t-il, une valeur et une fonction *métadiscursives* en tant que gros plans. En plus d'être, comme *motifs*, des relais qui dynamisent des renvois et des appels pour ouvrir la texture du film au hors champ de l'intertextualité, elles constituent aussi des *figures* qui guident, d'une manière rhétorique et théorique, la lecture. De là leur dimension critique dans la diégèse générale du film. Dimension qui résulte précisément de la poïétique du film, c'est-à-dire qui relève de sa fabrication même. C'est donc au point de vue de leur contenu (le motif tachisme de l'expressionnisme abstrait automatiste) et par leur forme (le gros plan) que ces images convoquent dans le film l'histoire de la peinture.

Pascal Bonitzer observe pertinemment que le gros plan « induit directement un régime pictographique de l'image de cinéma »<sup>18</sup>. De son côté Gilles Deleuze cite abondamment Eisenstein qui suggère que le gros plan n'est pas seulement un type d'image parmi d'autres, mais qu'il entraîne une lecture affective de tout le film<sup>19</sup>. D'autre part, ajoute Bonitzer, le gros plan appartient aux effets qui spécifient le cinéma comme médium, langage et art. Autrement dit, le gros plan assure au film une réflexivité qui fait de certaines images des lieux de densité sémantique où se condensent l'activité artistique et l'activité critique. Le cadrage du gros plan entraîne effectivement un changement d'échelle qui réévalue l'élément isolé et dramatisé. Indice de fiction, donc de l'intervention créatrice, le gros plan instaure par le montage et avec lui un ordre nouveau des apparences, qui s'éloigne de la réalité telle qu'elle est. Eisenstein prônait l'usage du gros plan comme coup de poing adressé aux spectateurs habitués à des visions moyennes ou d'ensemble<sup>20</sup>. C'était du même coup opposer

au cinéma-vérité de Vertov (fortement politisé) un cinéma-fiction (autrement politisé) qui remplace l'idée de transparence, de transitivité et de force de révélation du cinéma de pure représentation par celle d'opacité, de réflexivité et de force d'argumentation qui définit le cinéma comme discours, comme construction. Le gros plan n'a sans doute plus ce rôle « à la fois terroriste et révolutionnaire »<sup>21</sup> qu'il jouait dans les productions des années vingt, car il fait maintenant partie du répertoire formel des images cinématographiques, mais Bonitzer en retrouve tout de même l'usage systématique dans le film-tract, le film-pamphlet et le film militant des années 70 (par exemple chez Godard).

Quoi qu'il en soit de son actuel pouvoir de transgression et de provocation, le gros plan appartient toujours aujourd'hui à ce que Bonitzer appelle le montage « intellectuel ». C'est pourquoi je suggérerais plus haut qu'il exerce une fonction métadiscursive et donne au film une valeur réflexive car, établissant un écart dans le registre iconique, l'hypertrophie des objets fait apparaître au sein du film la réalité filmique elle-même. Appartenant à la rhétorique de l'excès et de l'abstraction, le gros plan révèle le fondement matériel et conceptuel du film : la composition des photogrammes conçus comme signes. Le gros plan, c'est donc l'image-signe par excellence voire, comme le dit Bonitzer, l'image-lettre. Son intervention dans la trame narrative et formelle de *Splash* crée les temps forts du film qui, par le motif ainsi sélectionné et amplifié, s'ouvre alors comme on l'a vu à un intertexte fécond du point de vue théorique et critique.

Je conclurai sur ce film en soulignant brièvement deux autres points. Il s'agit d'abord de la forme en X que les artistes inscrivent à toute vitesse au sol. On l'a vu, c'est un motif que la caméra traque aussi dans diverses composantes du tissu urbain. Mais on pourrait encore considérer ce motif comme une figure car il renvoie à différents niveaux de signification du film. Je me limiterai simplement ici à les énumérer. Le motif est une sorte de signature des intervenants qui se regroupent pour diverses actions interdisciplinaires sous le nom d'*InterXsection*. Ce motif est inscrit à un carrefour. Enfin, à un niveau plus complexe, il peut servir de figure emblématique pour tout le film puisque l'idée de croisement et d'intersection indique la nature même du film : rencontre du film

avec la performance et la peinture. Mais encore le film comme confluence de la praxis artistique avec la théorie et la critique.

Enfin je crois qu'une des qualités essentielles de ce film est l'humour qui y circule en filigrane. Outre la mise en scène générale qui exacerbe le paradoxe du nettoyage-tachisme automatiste, tout en confrontant les règles municipales de propreté à la pratique artistique, ce sont quelquefois des images qui donnent au film son ton humoristique : le motif du X jaune sur le gilet des éboueurs, ou encore cette femme saisie de profil — que les physiognomistes auraient tôt fait d'associer sans peine à un animal de basse-cour — qui jauge la situation d'un air inquiet mais à la fois fasciné. Il y a aussi le début du film qui mime le style et le contenu des films policiers, créant ainsi une situation d'emblée équivoque, accentuée par la suite et supportée par la musique expérimentale du groupe Sonde qui participe à la bande sonore. La dimension conceptuelle et critique de ce film est donc conjointe à une dimension ludique qui prend la forme de l'humour.

Nous touchons là, me semble-t-il, un trait caractéristique de ce qu'on pourrait encore classer sous la vaste rubrique des œuvres-manifestes, qui accueille aujourd'hui toutes sortes de formes voisines n'abandonnant pas l'idée de subversion et d'attaque. C'est en effet par l'humour que l'œuvre d'art actuelle lutte, sans programme et sans prescription, mais décochant avec précision des flèches aiguës sur des cibles précises. Abandonnant le ton militaire et militant des manifestes des avant-gardes historiques, l'œuvre-manifeste d'aujourd'hui ne craint pas de perdre son efficacité et son sérieux en incluant l'humour dans sa rhétorique. Car l'humour, c'est juger en s'amusant.

L'humorisme suppose un savoir et une pratique sophistiquée des règles. Il ressortit à la pragmatique de l'énonciation et établit dans l'œuvre une réflexivité qui entraîne pour le spectateur des perspectives multiples et anamorphotiques. Comme l'a souligné Umberto Eco, « l'humorisme ne serait pas comme le comique victime de la règle qu'il présuppose, mais il en représenterait la critique, consciente et explicitée. L'humorisme serait toujours méta-sémiotique et méta-textuel »<sup>22</sup>. L'humorisme s'adresse ainsi à un public informé des règles utilisées au second degré et des références souvent implicites à un scénario social ou intertextuel qu'il travaille en

le supposant connu des destinataires. Les nuances théoriques et critiques qu'il présente dépendent, du point de vue du producteur, d'une praxis précise et raffinée et, du point de vue du récepteur, d'une écoute attentive, informée et active.

Sylvie Laliberté est une jeune artiste-performer dont la visibilité s'est accentuée durant la dernière année<sup>23</sup>. Elle est certainement un des exemples les plus importants de la performance actuelle. Avec très peu de moyens, mais en revanche avec des textes percutants, elle intègre justement d'une manière éloquente l'humour comme composante de son travail. J'intègre ici sans analyse le texte de sa performance à la galerie Oboro, texte qu'elle avait distribué aux spectateurs et qu'elle a déclamé dans un costume qui à lui seul témoigne du ton adopté dans cette œuvre (ill. n° 3) :



Sylvie Laliberté dans le costume pour sa performance.

Photo : Roberto Pellegrinuzzi, *OF Galerie*, mai 1986.



La femme est un cadeau.

La boîte est symbole d'une femme ou la femme et symbole de la boîte. *Qui ouvre la boîte ?* La femme est très pratique ; elle peut contenir plein de choses. Mais on sait maintenant d'après certaines récentes recherches qu'elle est vide, la femme.

**De là :** *La Salope*. Rien de pire qu'une boîte vide. On peut renvoyer le produit au manufacturier. Soit : à la femme (la mère de la Môme). Mais elle est vide la femme. On peut renvoyer le manufacturier à son manufacturier. Soit à la femme. Mais elle est vide la maman de la maman.

**De là :** l'expression populaire : *Faut pas me chercher*. Il ne faut pas la chercher, parce que :

**Soit :** elle est introuvable ; le vide est introuvable (il est toujours son propre symbole, auto-référentiel).

**OU BIEN :** Elle est partout ; le vide est partout. (C'est le vide qui unit toutes les choses.)

**Prenons la deuxième thèse.** La femme est partout. Elle est répandue, oui, c'est une espèce répandue. Disons que la femme s'étend dans le monde. D'ailleurs on a souvent symbolisé le fait féminin par l'image d'une femme couchée, très couchée. Quoi de plus apprécié qu'une femme étendue. Mieux encore : détendue.

Ainsi nous dirons : La femme cherche à s'étendre. C'est pour elle un mouvement naturel. La femme est partout et vous regarde. Et ceci en la personne de la femme. Nul autre n'est plus présent.

Ainsi tout ce que vous voyez : c'est la femme. À la maison, à la télévision, au magasin, dans les revues, au cinéma.

La femme est là.

Et sinon, c'est qu'elle est dans sa boîte.

De là l'expression : *Ferme ta boîte*.

Avec sa coloration nécessairement féministe, cette performance permet de mesurer le chemin parcouru et le déplacement qui s'est opéré depuis les premières rencontres de l'art avec l'engagement féministe. Trop souvent l'idée d'œuvre y disparaissait sous le poids du message politique, sous la dénonciation ou la propagande dont l'œuvre devenait l'occasion et le support<sup>24</sup>. Trop souvent aussi, tentée par l'activisme et héritière de l'état d'esprit des œuvres politiques des avant-gardes historiques, la production gomme l'individu qui l'origine au profit des enjeux collectifs. Comme en témoigne les œuvres de Sylvie Laliberté, la dimension critique du féminisme

peut être intégrée sans qu'elle subsume toutes les dimensions de l'œuvre, sans qu'elle abolisse la spécificité de création artistique, et pour permettre de signifier la présence d'un *individu* conscient, actif et imaginatif. Beaucoup de pratiques artistiques prônent aujourd'hui un retour à l'individu en manifestant les marques du sujet de l'énonciation dans l'œuvre, mais elles se limitent trop souvent à un néo-subjectivisme naïf et illusoire. Les performances de Sylvie Laliberté démontrent qu'il peut en être autrement, surtout lorsque l'humour s'en mêle pour rendre l'œuvre corrosive.

Pierre Bertrand fait une distinction essentielle entre « être guerriers » et « faire la guerre » qui nous permettra d'amorcer notre conclusion<sup>25</sup>. L'apologie de la guerre fait partie des premiers manifestes des avant-gardes historiques. On en connaît le résultat qui conduit par exemple Marinetti vers Mussolini. « L'apologie de la guerre ne sert que ceux qui font effectivement la guerre, à savoir non les guerriers, mais les machines derrière lesquelles ceux qui « font » la guerre se cachent, à savoir l'État et son Armée, le complexe militaro-industriel »<sup>26</sup>. Se référant à Nietzsche, pour qui l'arme essentielle est justement l'humour, Bertrand souligne l'idéalisme des guerres et le réalisme du guerrier. La guerre manifeste l'absolue pulsion de mort ; alors que le guerrier est d'abord motivé par un vouloir-vivre intense. L'enjeu du guerrier n'est pas la guerre mais principalement de dire *oui* à ce qu'il *est* et *désire* avant de s'opposer à quoi que ce soit. Le guerrier fait donc la guerre lui-même, il ne disparaît pas derrière le dispositif anonyme des armes, et il la fait pour lui-même, sinon il devient un pion dans les rouages qui régissent les activités du champ de bataille. On peut reconnaître ici les traits du champ de l'art tel qu'il apparaît dans la perspective de l'idéologie moderniste des avant-gardes. Les pratiques post-avantgardistes, dans la condition postmoderne que l'on cherche à comprendre et à préciser aujourd'hui, c'est le retour des véritables guerriers.

Le guerrier n'a pas besoin d'une cause particulière à attaquer, ni d'un champ de bataille parfaitement délimité. Comme le rappelle Bertrand, le champ de bataille c'est la vie même. C'est-à-dire tous les lieux et toutes les actions. Autrement dit, la vie quotidienne où l'art assure le questionnement et la

déstructuration des institutions qui tendent à devenir rigide et font autorité. Nietzsche, qui réclame l'humour comme dimension essentielle de l'œuvre d'art, fait de l'artiste un modèle du guerrier. Pour lui, l'art est effectivement le lieu où, dans l'histoire de la culture occidentale, continue à s'exprimer un résidu dionysiaque, une forme de liberté d'esprit qui prendra dans ses derniers écrits le nom de *volonté de puissance*. Depuis l'interprétation qu'en a donné Heidegger, la fortune critique de cette notion reste marquée négativement. Comme beaucoup de philosophes marxistes, avant et après lui, Heidegger comprend cette notion comme la seule volonté d'une organisation technocratique et rationnelle du monde. De ce point de vue restrictif, il a sans doute raison de critiquer Nietzsche. Mais en tenant compte du modèle *esthétique* qui est à la base de la notion, elle acquiert une toute autre portée qui pointe la fonction critique de l'œuvre d'art<sup>27</sup>. Opposition à la *ratio* technocratique du monde totalement organisé, l'art manifeste cette volonté de puissance qui le rend tonifiant, en tant que dispositif qui accroît les passions, qui affecte le spectateur en affectant la réalité d'un coefficient de folie. Nietzsche visait alors les valeurs et les soi-disant structures métaphysiques. L'émergence de la volonté de puissance disloque et bouleverse les rapports hiérarchiques en vigueur par le fait même qu'elle les révèle comme rapports de forces historiquement établis et maintenus, mais présentés comme valeurs. La volonté de puissance n'est donc pas une volonté de domination, une volonté d'organisation de formes stables, mais au contraire une énergie qui s'infiltré dans des productions qui déstabilisent et font trébucher le fonctionnement systématisé des institutions. C'est pourquoi l'œuvre d'art, critique donc humoriste, c'est-à-dire l'*œuvre-dard*, ne peut se produire dans l'ignorance des règles qui fondent et font fonctionner les institutions (économiques, sociales, politiques, langagières, artistiques aussi bien). Autrement dit, elle ne peut pas se produire dans l'ignorance de l'histoire. C'était là, par exemple, l'idéalisme du futurisme ou du *Refus Global* qui mise sur un automatisme gestuel absolu. La fonction destructurante de l'art se produit parce que l'œuvre investit la réalité par l'imagination qui est, selon Nietzsche, une pression des émotions, plus que de la raison, qui engage l'artiste-guerrier dans sa production. Mais sa puissance s'exerce sur les règles et avec elles pour en juger. L'humour est la forme sophistiquée

— Nietzsche dirait « aristocratique » — de l'œuvre d'art-dard qui articule le ludique à la fonction critique.

« Dans la mesure précisément où il est psychologiquement enfant et, anthropologiquement, représente une sorte de résidu d'époques où prédominaient le fantastique et le mythique, l'artiste vit les passions et les émotions à la manière des enfants et des primitifs : dans la violence et dans l'impétuosité »<sup>28</sup>. C'est donc dire que l'œuvre est toujours d'attaque et intempestive. C'est ainsi qu'elle installe la liberté dans l'histoire. Comme le souligne Noëmi Blumenkranz-Onimus<sup>29</sup>, les manifestes futuristes, tapageurs, provocateurs, publicitaires, sont une réponse à une nécessité profonde : celle du besoin de communication. Ils ont entraîné une esthétique centrée sur le message et une pragmatique de l'œuvre qui fait du spectateur un destinataire à convaincre. Au contraire les œuvres-manifestes d'aujourd'hui, dans une perspective toute nietzschéenne, renouent avec une esthétique de l'expression qui interroge et stimule le spectateur dès lors convoqué à une réception plus active et imaginative. De telles œuvres reconnaissent ne pas pouvoir rompre avec le passé en l'ignorant. Si elles cherchent à le dépasser, ce n'est pas en le réprimant ou en l'oubliant comme le proposait l'idéalisme des avant-gardes historiques, ou encore en le répétant dans des bricolages naïfs de citations comme le soi-disant trans-avantgardisme d'aujourd'hui le suppose, mais plutôt en opérant une sorte d'anamnèse — au sens de la thérapie psychanalytique — quant au passé que le présent interroge comme son *matériau*, pour comprendre sa complexité issue de l'histoire, c'est-à-dire, entre autres, des effets des avant-gardes et du modernisme dans l'histoire des pratiques artistiques. C'est pourquoi je conclurai avec Jean-François Lyotard, qui a aussi assidûment fréquenté Nietzsche, en disant que dans les pratiques aujourd'hui qualifiées de postmodernes le « post- » « ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en "ana-", un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose »<sup>30</sup>.

*Université de Montréal*

## Notes

- 1 Jean-Marc Poinot, *Mail Art, Communication à distance*, Paris, Concept, Éditions CEDIC, 1971.
- 2 « Le "système" est ce large déploiement des stratagèmes idéologiques, des stratégies et des tactiques, qui dérivent d'un centre inéluctable et essentiellement inexistant du pouvoir étatique [...] vers cette zone insaisissable qui entoure chacun d'entre nous et qui est concrètement ressentie comme l'angoisse corporelle d'une répression ». David Cooper, *Qui sont les dissidents ?*, Paris, Galilée, 1977, pp. 24-25.
- 3 *Six Years: The dematerialization of the art objet from 1966 to 1972*, sous la direction de Lucy R. Lippard, New York, Preager Publishers, 1973.
- 4 David Cooper, *op. cit.*, p. 78.
- 5 Le *mailing* d'une galerie et d'un musée n'est limité que pour des raisons économiques. Idéalement, l'information s'adresse à tous les membres de la société, comme en témoignent les autres moyens de diffusion (encarts dans les journaux, affiches).
- 6 Umberto Apollonio, *Futurist Manifestos*, London Thames & Hudson, 1973, p. 7.
- 7 Cf., entre autres, Roselee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, London/New York/Paris, Thames & Hudson, Harry Abrams/Éditions du Chêne, 1979. C'est encore 1909, date du premier manifeste futuriste, que l'on trouve comme *terminus a quo* dans la chronologie de François Pluchart (*L'art corporel*, Paris, Limage 2, 1983).
- 8 Les références sur la performance sont trop nombreuses pour être toutes données ici. On consultera, pour constater le nomadisme de la notion, Lea Virgine, *Il corpo come linguaggio*, Giampaolo Prearo Editore, 1974, *Performance by Artists*, sous la direction de Peggy Gale, Toronto, Art Metropole, 1979, *Performance. Text(e)s & Documents*, sous la direction de Chantal Pontbriand, Montréal, Éditions Parachute, 1981, et enfin Gregory Battcock & Robert Nickas ed., *The Art of Performance*, New York, Dutton, 1984.
- 9 Giovanni Lista, *Futurisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 17.
- 10 *Idem.* p. 16.
- 11 *Idem.* p. 18.
- 12 Renato Poggilo, *The Theory of the Avant-Garde*, New York, Harper & Row, 1968.
- 13 Philippe Junod, *Transparence et opacité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 256 et les références de la note 218, p. 284.
- 14 Jean-François Lyotard, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre », dans *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, U.G.E., coll. 10-18, 1973, pp. 230-247.
- 15 Pour comprendre l'esprit de ce contexte artistique, le catalogue de l'exposition de Berne reste le document le plus pertinent : *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969.
- 16 On retrouve encore sous une autre appellation les pratiques artistiques de tendance postmoderne dans Alan Sondheim, *Individuals: post-movement art in America*, New York, Dutton, 1977.
- 17 Cf., entre autres, Udo Kulterman, *Art-Events and Happenings*, London,

- Mathews Miller Dunbar, 1971, et *Happening and Fluxus*, catalogue des documents exposés en 1970 à Cologne au Koelnischen Kunstverein.
- <sup>18</sup> Pascal Bonitzer, «La métamorphose», dans *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Édition de l'Étoile, 1975, p. 89. Les remarques de Gilles Deleuze sont aussi à verser à cette interprétation ; cf. *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1984, chapitre VI : «L'image-affection : visage et gros plan», pp. 125-144.
- <sup>19</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 125.
- <sup>20</sup> «Ciné-poing» opposé au ciné-œil de Vertov. Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 89.
- <sup>21</sup> *Idem*, p. 88.
- <sup>22</sup> Umberto Eco, «Le comique et la règle», dans *La guerre du faux*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 273.
- <sup>23</sup> Son intervention a été remarquée lors de la soirée de performances organisée par la galerie Oboro (le 8 décembre 1985). Puis elle a ensuite entre autres participé à la Semaine des périodiques culturels (invitée par la revue *Parachute* au Théâtre du Grand Dérangement, Québec, le 27 février 1986), à la soirée anniversaire de la revue *Vice-versa* (le 19 juin au Club Soda) et enfin, plus récemment, au festival *Juste pour rire* (le 11 juillet, aux Fougounes Électriques).
- <sup>24</sup> Cf. René Payant, «L'intime comme lieu», volet Montréal, exposition *Tridimension-Elles*, dans le catalogue des événements du réseau *Art-Femme* publié à Montréal en 1982 (sans maison d'édition).
- <sup>25</sup> Pierre Bertrand, «Le "guerrier" et l'apologie de la guerre», *La petite revue de philosophie*, automne 1985, vol. 7, n° 1, pp. 151-161.
- <sup>26</sup> *Idem*, p. 161.
- <sup>27</sup> Cf. la très belle réinterprétation que propose Gianni Vattimo dans *Les aventures de la différence*, Paris, Minuit, 1985, chapitre 4 : «La volonté de puissance en tant qu'art», pp. 101-123.
- <sup>28</sup> *Idem*, p. 105.
- <sup>29</sup> Noëmi Blumenkranz-Onimus, «Les manifestes futuristes : théorie et praxis», dans *Recherches poétiques*, tome 1, Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S., Paris, Klincksieck, 1975, pp. 187-198.
- <sup>30</sup> Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 126.