Document generated on 06/01/2025 4:04 a.m.

Inter
Art actuel

Palimpseste
Présence irlandaise

Nathalie Perreault

Number 60, Fall 1994

URI: https://id.erudit.org/iderudit/46638ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Perreault, N. (1994). Palimpseste : présence irlandaise. *Inter*, (60), 64–67.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1994

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.

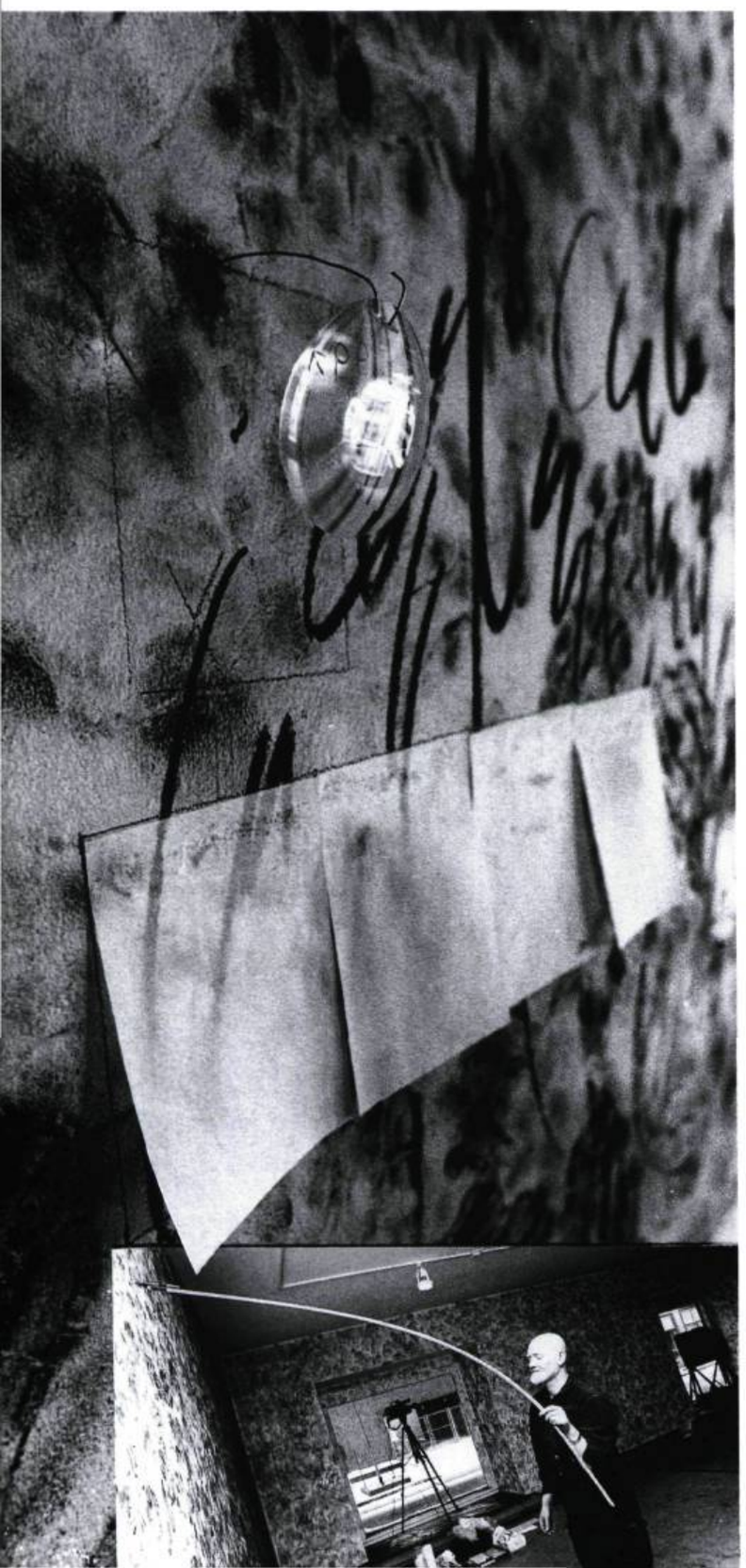
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

PALIMPSESTE

Présence irlandaise

« Les artistes se proposent de stratifier leurs travaux individuels en couches successives, au cours des quatre prochaines journées... La stratification peut être expérimentée sur les murs, sur le verre entre les moniteurs vidéo et à l'extérieur du Lieu »



Sur une manœuvre processuelle de

Brian CONOLLY
Brian KENNEDY
Alastair MacLENNAN
Tony SHEEHAN

au Lieu du 12 au 16 avril 94.

Brian CONNOLLY, Brian KENNEDY, Alastair MacLENNAN ont donc travaillé du vendredi 1er avril au mardi 5, en prévision du vernissage (Tony SHEEHAN en provenance des États-Unis, arrive le mercredi), après quoi ils vont retravailler leur environnement. Des journées denses, où chacun établissait ses pistes d'intervention, dénichait ses matériaux. Quelques données de départ : Brian K est chargé de la première intervention visuelle, Alastair y réagira par la suite, Brian C se concentre sur un travail d'accumulation-transparence via la vidéo, Tony SHEEHAN viendra le rejoindre à la fin du processus. On convient d'un principe double : chacun intervient à tour de rôle, successivement, mais le projet s'élabore en concertation ; chaque artiste est autonome dans sa pratique, dans son approche mais le propos est collectif, l'angle d'attaque est commun. Quatre journées donc, et quatre soirées ponctuées de discussions, de questionnements. Interactivité critique : chacun reçoit un feed-back spontané sur ce qu'il prévoit faire ou à mesure qu'il le fait, le groupe génère son autocritique. Ces aspects du processus gagnaient à être partagés (par le public). Trop peu de gens osent le faire ou se l'accordent ; quatre journées à parler d'art ! Il s'ensuit donc une série d'interventions s'augmentant et interagissant jusqu'à l'effacement, un travail synthétique de l'aléatoire, du contextué, intimement lié à l'espace et à sa prise en charge, à la présence et au temps comme témoins séquentiels. Des strates cumulatives, appliquées par accidents impeccables et rectifiables. Un rendu qui remet en question la monstration et la démonstration,

déboulonne la finalité usuelle de la représentation, déboute la frontalité et fuit le narcissisme, écologise les rapports collectifs et invite à côtoyer l'art sans restriction, dans un rapport au public sans critères d'exclusion. Tout et tous deviennent matériau et part d'investigation.

Vendredi 1er avril en soirée : Brian KENNEDY amorce la première étape du travail : il va couvrir les murs du Lieu de pigment noir en poudre. D'abord à mains nues, la texture des murs comme une énorme empreinte ; puis à l'aide d'un fusain, rythmique visuelle primaire.

Il marque le territoire, globalise le lieu d'intervention. C'est là la trame de fond sur laquelle Alastair Mac LENNAN interviendra par la suite. Brian CONNOLLY installe une caméra Hi-8 en circuit fermé qui capte l'activité de KENNEDY à intervalles durant cette fin de semaine (la surface des murs ne sera recouverte que le dimanche en fin d'après-midi).

Samedi 2 avril en après-midi : Brian CONNOLLY amorce son travail vidéo. Il se rend sur le traversier Québec-Lévis tourner le mouvement des glaces sur le fleuve.

Dimanche 3 avril (journée de Pâques, nous n'y pouvons rien, tout est fermé ou bondé, nous avions prévu faire du tourisme mais par temps pluvieux avons décidé de remettre ça au lundi) : Brian K termine le marquage des murs, Brian C. amorce ses transferts vidéo et désigne une confrontation : au centre de la pièce, deux moniteurs seront disposés face à face sur des planches posées sur les marches de deux escabeaux.

Lundi 4 avril : visite des environs de Québec, Brian C fait une prise de vue du « pain de sucre », amas de glace qui s'accumule au long de l'hiver au pied des chute Montmorency.

Mardi 5 avril : préparation de l'espace pour le vernissage, installation des magnétoscopes et des moniteurs vidéo.

Les deux vitrines de la façade du LIEU sont utilisées : la caméra vidéo est placée dans l'une, un moniteur dans l'autre. Chaque activité sera l'objet d'une captation vidéo qui se superposera quotidiennement aux interventions précédentes. La captation du jour — d'abord l'activité des artistes au travail, puis l'activité extérieure, la rue, à partir du moment où la caméra se détourne de l'« exposition » — sera montrée dans un moniteur telle que filmée en temps réel, mais se superposera les jours subséquents par mixage aux images de la veille ou s'incrustera sur fond d'images « réelles » de scènes extérieures hivernales (les glaces, la chute). À équidistance entre les deux moniteurs sur les escabeaux, un verre semi-réfléchissant additionne, selon l'angle où l'on se trouve, le reflet inversé d'un moniteur — auquel on ne fait pas face — à l'image de l'autre moniteur, un peu filtrée par le gris du verre. Un jeu de superposition auquel s'ajoute notre propre image sous certains angles, suivant l'éclairage ambiant. Le moniteur en vitrine diffuse tantôt l'image en temps réel de la caméra, tantôt celle de scènes hivernales.

Mercredi 6 avril : Alastair amorce son prolongement du travail de KENNEDY. Il travaillera toute la nuit. Il travaille à la fois à l'intérieur puis à l'extérieur du Lieu. À l'intérieur, il se livre à un repérage spatial. Les yeux bandés, il tient une perche au bout de laquelle il a fixé un feutre marqueur. Il se déplace dans le Lieu jusqu'à ce que son pointeur s'immobilise sur une surface, un plan, qu'il marque alors d'un x au feutre puis au ruban lithographique (rouge opaque, en imprimerie, délimite des zones non-imprimées). Ce faisant, il délimite des territoires dans le territoire, des zones d'observation à micro-échelle sur le terrain d'investigation. À macro-échelle, parallèlement, il repeint les cadres des vitrines et des portes extérieures qui deviennent objet de regard et en nettoie les vitres pour améliorer la visibilité.

Brian C teste ses mixages vidéo. Brian K quitte pour l'Irlande. Tony SHEEHAN doit le relayer sous peu.

Jeudi 7 avril : Alastair prolonge ses tracés de la veille en les complexifiant. Revenant sur chacun d'eux, il en prend une photo polaroïd qu'il vient lui superposer et en trace le contour. Il couvre le tout ensuite de papier calque. À la gauche de chacun des polaroïds, il délimite trois cadres-caches identiques, qu'il fixe par l'arête du haut,les laissant à la manipulation. Dessous, il estompe le pigment en certains endroits. Ceci soulève la question du mythe de la préservation d'un étalon sous observation, comme sous verre, comme prémuni, aseptisé contre l'usure de l'air, du frottement et de la lumière. Figé pour spéculation des sciences exactes. Toute intervention produit un effet qu'il faut pouvoir assumer. Variation sur l'objet d'étude. En vidéo, des images brutes d'Alastair, celles de KENNEDY sont déjà intégrées à

l'accumulation, mêlées à la captation du vernissage, fantomatiques. Arrivée de Tony SHEEHAN.

Vendredi 8 avril : Brian C ajoute des lentilles optiques près des polaroïds et des calques au mur. Des lentilles arquées, rondes parce qu'entières, avant qu'on les taille pour en faire des lunettes, qu'il fixe à l'aide d'un fil de métal.

Alastair amorce des natures mortes sur les arbres parqués dans des abris de ciment face au Lieu (de l'autre côté de la rue). Il les pare de petits rubans blancs qu'il noue sur leurs branches. Il neige à aveugler. Le vent fouette le sang. Brian C et Tony passent la nuit à préparer des bandes mixages finales.

Samedi 9 avril : la veille de son départ, Alastair pose des objets au pied des arbres qu'il a habillés. Un pot de verre à chacun, remplis d'eau et qui renferment au fond une petite fiole de verre elle aussi, contenant un liquide roussâtre. Du sirop d'érable (ils ont visité au Québec pour la première fois une érablière) — non monsieur, ce n'est pas du whisky irlandais, d'autres du quartier l'ont déjà expertisé !

L'installation résiduelle demeurait visible pendant les deux semaines suivantes. Quelques personnes sont venues à plusieurs reprises sur plusieurs jours pour suivre le processus. Une dimension du *Palimpseste* tenait de la réaction des gens du quartier à leur présence durant une semaine.

Le soir du vernissage, les trois artistes arrivent en taxi, un peu après le public, sortent chacun une chaise du coffre et s'assoient face au moniteur vidéo, au milieu de la rue et font ce que des millions de gens font à ce même moment : ils « regardent la télé ». Anecdote sympathique, un homme au volant d'une fourgonnette très blanche, amusé par la scène, s'est arrêté quelques minutes avant de décider... de leur servir d'écran, il s'est avancé jusqu'à leur cacher entièrement la vue, pour une ou trois minutes, et est reparti — probablement satisfait ! Après une vingtaine de minutes, les « performeurs » se sont relevés et ont quitté quand leur taxi est venu les reprendre. Ils sont revenus une demi-heure plus tard. Réalignement du comportement d'intérêt, changement de cible focale, le statut du performeur regardant ? À la fois posture et abstention, attraction et dégagement (ils observent à la fois les gens à l'intérieur, présents pour leur « vernissage » — le public ferait partie de la pièce ? — s'absentent de l'espace galerie pour se placer au beau milieu de la rue, perturbant l'espace public).

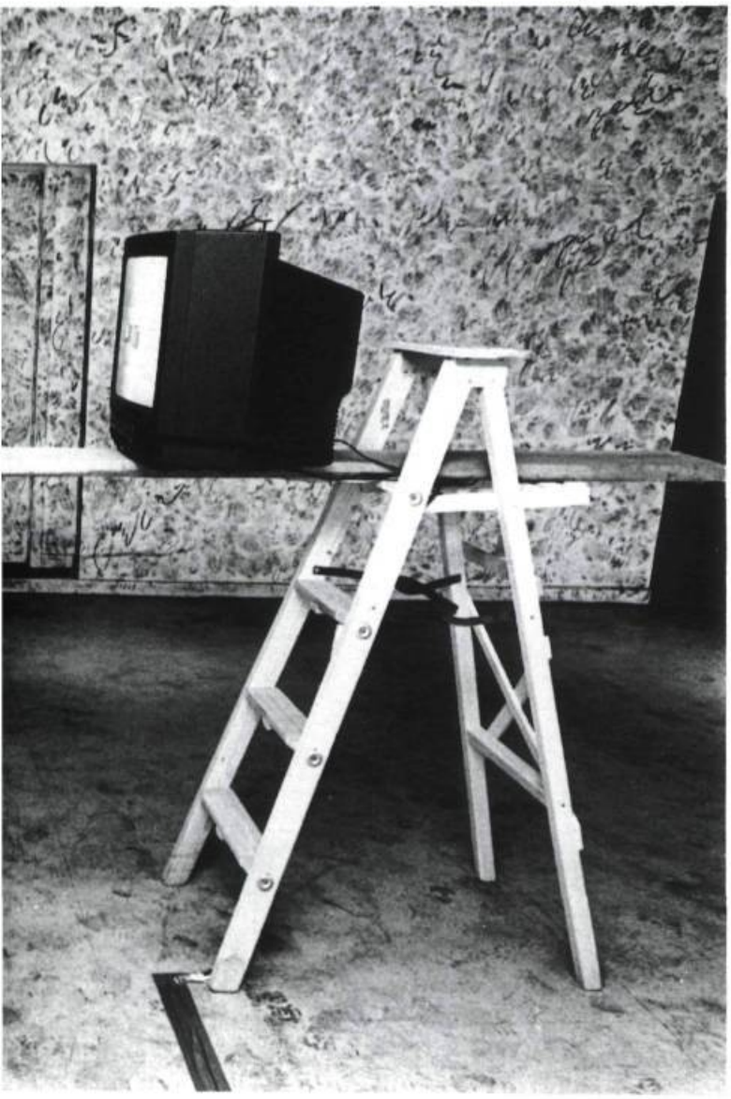
L'installation pose de même la question du regard via l'optique, la médiatisation vidéo et l'utilisation même de l'espace. Le verre se retrouve aussi à divers niveaux, filtre pouvant être déformant ou nettoyé pour permettre une vision limpide. L'utilisation de lentilles peut connotter la subjectivité individuelle, la focalisation et la mécanique de perception. Les lentilles sont orientées du mur vers la salle, comme s'il observait le centre de la pièce. Comme si l'installation nous regardait. Il est aussi question de perspective et de distanciation, de magnification d'échelle, du grain du pigment à la pointe du marqueur au territoire démarqué dans le territoire, au pixel de l'écran vidéo, à la vitrine, à la rue... Le dispositif s'imprègne de la scène, de l'atmosphère et du public qui s'y inscrit (sans l'avoir demandé — les livreurs, les messagers, le *staff* du LIEU, etc.), public qui observe à son tour et qui, plus il observe, plus se retrouve présent à lui-même à mesure qu'il est capté et retransmis à même le processus médiatisé, réinjecté comme artefact dans les procédés d'accumulation/d'effacement/de superposition.

Mais surtout la galerie vue d'en face à travers les vitrines, vision binoculaire, deux lentilles de plus pour observer la proposition artistique... les yeux du LIEU ; il y a déplacement de sens, glissement objectal, les lieux sont réciproquement inversés. Détournement de l'attention, de l'attente. La galerie en soi est un objet observable de la rue comme la rue de la galerie. L'installation empiète sur des terrains familiers, privés et publics. La rue, le trottoir en face de chez soi, son quartier, mais aussi son espace de travail, en plus du seul espace de monstration artistique.

Cela s'accompagne ici d'un détournement des conditionnements médiatiques et de la paresse analytique induite par l'accoutumance à la surabondance de signes. La position de la caméra et du moniteur visibles en vitrines font allusion à la surveillance vidéo à laquelle les gens s'habituent tant bien que mal mais ne leur rend pas cette adéquation rassurante. Leur image, retransmise par moments aux moniteurs sur les escabeaux, par moments à celui en vitrine placé à une distance et à un angle les empêchant de se voir, ne leur permet pas ce repère immédiat. Les gens qui ne se seront pas reconnus dans le moniteur en passant devant auront, même sans le savoir, participé du questionnement. Leur image aura été diffusée un peu avant ou après leur face à face avec l'écran (selon la direction de leur déambulation). Ils auront été vus par d'autres ou par le dispositif seul, qui les aura peut-être ou pas filmés. Ils auront haussé les épaules ou froncé les sourcils cherchant leur reflet pendant de courtes secondes, mais ils seront inconsciemment déstabilisés par le subterfuge en admettant, sinon l'intention et le traitement artistique,

tout au moins le décalage proposé dans la lecture. Une complicité souhaitée, je crois.

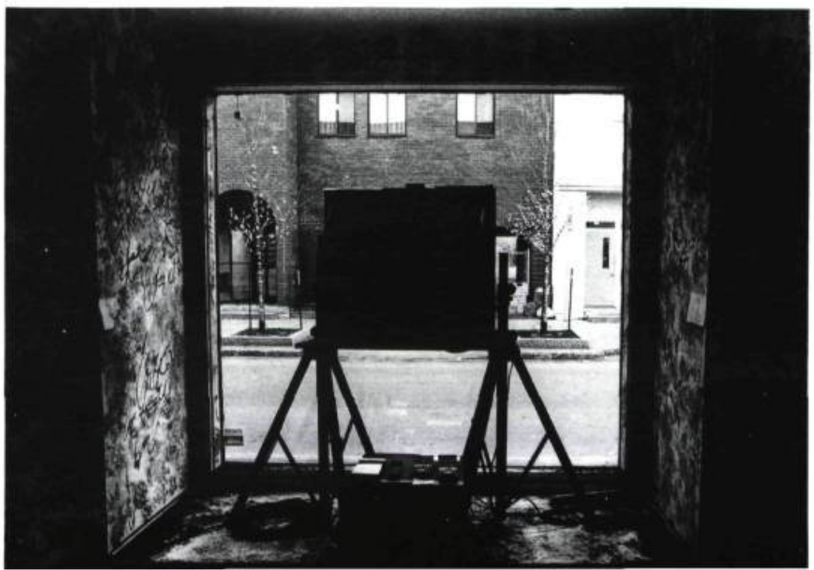
Le dispositif vidéo est au centre de la pièce avec ses moniteurs perchés face à face sur des escabeaux qui sont eux, dos à dos, inaccessibles avec leurs marches tournées vers l'intérieur. L'escabeau suggère aussi une ascension dans une linéarité hiérarchique verticale, ici impraticable. La médiatisation surplombe la scène d'une position privilégiée. Hiérarchie et linéarité qui sont vite brisées par l'altération du signal vidéo ; le



médium retourné sur lui-même est exempté de l'obsession réaliste et la fiabilité de la reproductibilité est déphasée par le traitement. La finalité de la fonction de représentation n'est plus opérante, inefficace et ne livrant au lecteur que des matières à décrypter avec ses propres filtres.

S'il y a trace, effacement ou réaffectation, puis superposition des propositions individuelles, il y a aussi palimpseste des genres. Le travail initial de KENNEDY, qui tiendrait d'abord du pictural mais qui renforce le volume en le dynamisant, comporte un élément performatif dans l'exécution. Le rapport à l'échelle du corps, la dimension tactile et physique de l'intervention manuelle, le tapotement, gestuelle répétitive de longue haleine ; il faut deux jours et demi pour couvrir à la main les murs du Lieu, c'est une mesure du territoire qu'on n'avait pas. Le travail d'Alastair chevauche souvent performance et installation dans sa prise en charge de l'espace. Dans une concentration prenante jusqu'au méditatif, il s'affaire à sentir l'espace et à y induire du sens. Une sorte d'absence à soi pour laisser s'affranchir l'espace, puis lui restituer l'échelle du corps. Certaines images vidéo, les natures glacées de Brian C pourraient tenir de la peinture par pixels, présentées comme des tableaux de prime abord fixes — dans le cadrage — mais qui sont affectés par l'incrustation des présences investissant l'espace. La peinture est aussi amenée par la réfection des vitrines par Alastair. Ici encore la finalité est mise au banc, il repeint des cadres ! Par ailleurs, ceux qui se sont arrêtés pour lui donner des conseils de « peintre », en voyant qu'il était étranger à la fois à la ville et au métier (introduction de la notion de travail) et en vérifiant le contexte ont bien pu se demander ce qui motivait un Irlandais à venir repeindre des vitrines au Québec. Ses bocaux-natures mortes, pris individuellement, pourraient être vus comme des sculptures translucides. J'ai vu un matin le voisin d'en face ramasser avec soin le verre cassé d'un pot que quelqu'un avait ouvert pour prendre « le petit verre d'alcool dans le fond », pour éviter que quelqu'un ne se blesse, puis replacer avec soin le couvercle d'un autre qui n'avait pas été cassé, ni totalement vidé. J'ai été étonnée de voir la minutie à laquelle il s'appliquait, l'attention avec laquelle il replaçait les rubans qui le liaient à l'arbre. Comme s'il tenait à cet objet.

Si on en finit pas d'attendre encore de l'art une fonction de contemplation, une des dimensions de l'art actuel les plus difficiles à faire admettre serait, plus que l'abstraction, l'extraction. Ici, les artistes s'effacent de leur dispositif, non pas pour séduire en présentant leur vision du monde ou prétendre à des réponses, mais pour laisser le réel se révéler à lui-même et s'enfarger dans ses conjonctures. Ici l'artiste, excavateur des sens immédiats, précède les « logues ». On ne se livre pas ici à la fabrication d'objets d'art, mais à une réflexion/réfraction de l'objet de l'art, de sa fonction, du renouvellement incessant de la position de l'artiste en rapport aux langages, de l'apparition du signe au multimédia.

À partir du moment de la propagation via des canaux comme Internet où les contenus s'interrégissent, il arrive que des propositions d'artistes escamotent la fixité du propos — le *Palimpseste* s'opère à l'échelle de la micro-seconde, la mémoire « sauvegardée » puis (dé)fragmentée engageant de nouvelles mentalités. ■ **Nathalie PERREAULT**

Photos : François BERGERON