

Intervention



Pression/présence : vu et corrigé

Richard Martel

Number 5, 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57625ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

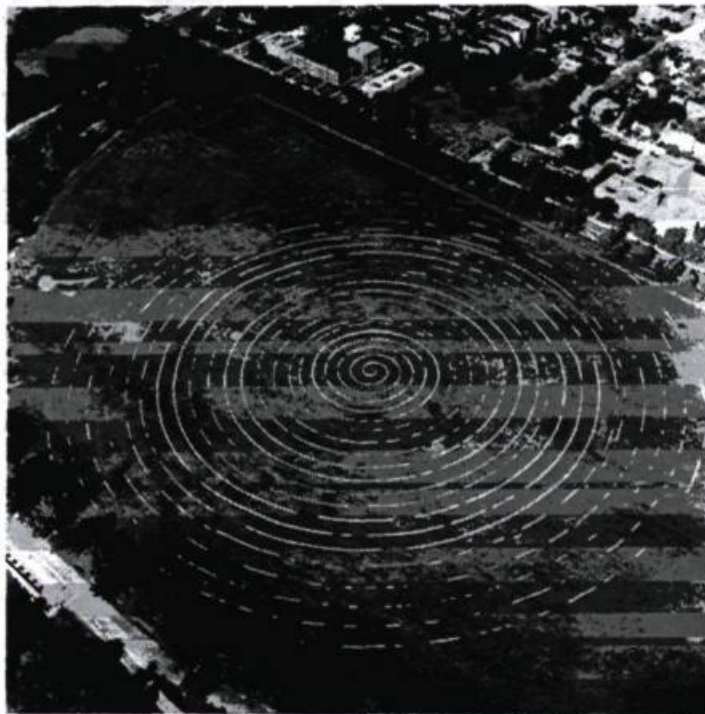
1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. (1979). Pression/présence : vu et corrigé. *Intervention*, (5), 31–33.

Pression/Présence: vu et corrigé



Ce texte sera bref même s'il est difficile d'élaborer un discours succinct autour d'un projet d'envergure comme celui de Bill Vazan. Rappelons simplement l'immense production de ce dernier et ce, dans de multiples directions. En fait si on parle souvent d'art conceptuel à propos de lui, c'est que sa démarche se situe en dehors des limites habituelles de l'art. Ces limites sont le cadre (châssis) et son contexte (la galerie). En brisant avec ses deux "institutions", l'artiste saute l'étape du produit fini pour une expérimentation où primera l'ouverture. *Pression/Présence* s'insère très bien dans la démarche logique de Vazan; ce dernier tenant compte de la trace et du rapport nature/culture dans ces projets artistiques passés.

Le projet de mille deux cents (1,200) pieds de diamètre — qui ne devait avoir que cinq cents (500) pieds à l'origine — est constitué d'une spirale qui devient cercle; cette série de cercles deviendra par la suite spirale avant de se terminer enfin par une dernière série de cercles. Je passerai rapidement sur son aspect morphologique et sa constitution. Remarquons cependant que cette "oeuvre" sur gazon fut exécutée en quatre jours (du 1er au 4 septembre 1979) avec la participation d'environ quinze (15) bénévoles par jour. Les artistes et amis de La Chambre Blanche ont étendu sur le sol quelque cent quatre-vingt gallons de peinture blanche au latex pour réaliser ce projet. A noter que les institutions officielles (ici le Musée du Québec)

n'ont contribué que pour l'entreposage des instruments — le coût de production au montant d'environ \$2,000.00 fut assumé par Vazan lui-même — nous prouvant ainsi qu'une oeuvre d'une telle envergure (la plus grosse que Vazan ait produite) peut être réalisée en dehors des institutions en place. J'insiste ici sur le fait qu'une organisation parallèle, La Chambre Blanche, a permis cette manifestation artistique. Ce qui demeure pour moi la preuve que les éléments créateurs oeuvrent la plupart du temps en dehors des organismes consacrés.

Dans ses oeuvres de "land art", Vazan travaille toujours les relations entre la culture et la nature: son oeuvre est en ce sens très anthropologique et c'est

un peu le fil conducteur à donner à toute son expérimentation artistique. Contrairement à Oppenheim qui privilégie les aspects culturels, Vazan essaie toujours de garder un équilibre formel où la nature conserve un certain privilège. L'oeuvre *Pression/Présence* contient des éléments que l'on peut rattacher aux cycles naturels. Par exemple, Vazan nous signale "la rotation quotidienne de notre planète sur son axe et la trajectoire de la terre autour du soleil, telle que l'on se la représente d'après les mouvements apparents du soleil, de la lune et des étoiles". Les éléments cycliques énoncés se produisent par une singulière répétition — c'est le cercle — tandis que ces mêmes mouvements sont cependant en évolution — c'est la spirale. La spirale (de l'histoire) est un sujet employé depuis toujours pour signaler une modification d'un ordre en expansion. Les cycles de la nature ont presque tous la spirale comme axe directionnel. Que ce soit les déplacements d'air ou ceux de la terre et de la lune (ondulés et réguliers) autour du soleil, beaucoup de trajectoires des mouvements naturels prennent une direction elliptique ou en spirale. D'autres artistes — Smithsonian au Grand lac salé, par exemple — ont montré une prédilection pour la spirale. La spirale de Vazan est circonscrite par des cercles concentriques. Ces cercles réguliers soulignent le balancement réglé de ces mouvements. Si le soleil et ses planètes sont en mouvement dans la Voie lactée, ce mouvement en direction parmi les étoiles se manifeste en spirale. Les mouvements de rotation, précession et ondulation sont ceux de la terre autour du soleil. Cela semble être les directions symboliques de l'oeuvre *Pression/Présence*. Circonscrite dans ces trajectoires complexes, l'action de l'"homme" dans l'univers ne peut être fermée: elle sera changement, ouverture et remise en question. C'est cette remise en question des codes culturels établis par l'histoire et son développement que Vazan imprime au contexte de l'art. L'artiste recherche les objectifs les plus simples et ses oeuvres se rattachent aux manifestations les plus primitives. Il s'agit alors de considérer les valeurs fondamentales des grandes civilisations — le voyage récent de Vazan en Egypte un autre et bientôt au



Mexique, sa visite de Carnac et Stonehenge — et professer un désir d'ou-trepasser les cadres (peintures, galerie) pour introduire de nouveaux codes fondés sur des lois universelles. C'est ainsi que la prédilection pour les cycles naturels prime sur l'histoire de l'art. L'artiste tente de sortir des traditions judéo-chrétiennes pour affirmer l'éternité dans sa position historique. Cette position toute occidentale est cependant située historiquement.

En fait, les problèmes survenus à la suite de l'exploitation à outrance de la nature — les problèmes écologiques que l'on connaît demandent une remise en question de l'ordre établi. Cette ordonnance culturelle instituée par les "grands pirates" dont parle Fuller dans son "manuel d'opération pour un vaisseau spatial appelé terre" doit être remise en question. Vazan insiste sur un équilibre possible par une relation écologique étroite avec les cycles primordiaux (comme les mouvements glaciaires entre autres). La dialectique nature/culture, pression/présence tend à affirmer la trace éphémère. Le motif en spirale de la culture (la peinture blanche) renferme un autre mouvement en spirale (le gazon vert). Si pour Vazan la difficulté pour l'homme vient de "son besoin d'organiser son monde extérieur", c'est par un humanisme des plus classique que sa réponse s'organise. Loin de trouver l'origine des causes de ce déséquilibre dans les contra-

dictions sociales, l'artiste démontre un fait connu; l'action de Vazan est en ce sens "nominative". Si l'oeuvre est éphémère naturellement — la peinture au latex étant biodégradable — elle demeure cependant permanente culturellement. Pour Pierre Gaudibert, "beaucoup d'artistes cherchent à échapper, justement, à un art d'élite récupéré par les systèmes culturels et les systèmes économiques, en échappant à la production d'objets. Ils ne veulent plus d'objets. Et, par conséquent, ce qu'ils cherchent, c'est de valoriser des processus, des actes, des interventions, des performances, des événements; cela prend des noms différents suivant les pays et les moments, mais on constate là aussi que cette volonté bute sur le fait que tous ces actes, tous ces processus, finalement, laissent des traces, et ces traces, en général, sont des documents, des documents écrits, des documents photographiques, ou des documents filmés. Et ces documents, à ce moment-là, par simple jeu de la signature apposée, comme sur un chèque, redeviennent à leur tour objets d'exposition, objets de collection, objets-marchandises, etc. . .". Si l'artiste manifeste un désir de sortir des institutions, sa position centrisme (le cercle, les globes photographiques circulaires exposées avec l'évènement à La Chambre Blanche) illustre l'artiste comme demiurge. En fait, si certains éléments sont affirmés, la position demeure. Vazan ordonne, on exécute. La nature

et son équilibre instable (cercle et spirale) nous prouvent par contre qu'une redéfinition des relations sociales s'impose pour une action plus positive dans l'environnement. L'art de Vazan n'aurait-il comme différence avec la peinture de paysage que le format? Le discours critique aurait-il pu s'établir à partir d'une oeuvre peinte? En fait, l'évènement, visible uniquement du haut des airs, se situe au coeur du travail social et la position centrisme de son origine (l'artiste) insiste sur une remise en question, possible, des rapports dans la production.

De toutes manières, l'oeuvre n'est ainsi que le constat nommé et non mis en cause. Tributaire d'une habitude à ne considérer que les axes privilégiés des évènements, l'oeuvre gigantesque et son énergie collective, évitent ainsi de poser la question du pouvoir. En évitant cette question, l'évènement s'insère dans l'histoire de l'art (les photos prises) comme dans l'histoire de la civilisation pour apporter sa marque — la trace — plutôt que de suggérer ouvertement la destitution du mythe qu'il semble dénoncer. L'oeuvre illustre plus que ne solutionne mais n'en demeure pas moins un désir de dépassement.

Septembre 1979
Richard Martel

— Photos, Patrick Altman

