

Technologie et art émancipatoire : la vision manitobaine

The Manitoba Vision: Technology & Emancipatory Art

Arthur KROKER and Kenneth J. HUGHES

Volume 17, Number 2, octobre 1985

Sociologie critique et création artistique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/001392ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/001392ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (print)

1492-1375 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

KROKER, A. & HUGHES, K. J. (1985). Technologie et art émancipatoire : la vision manitobaine. *Sociologie et sociétés*, 17(2), 53–70.
<https://doi.org/10.7202/001392ar>

Article abstract

Marshall McLuhan once described the artistic imagination as an "early warning system" of major shifts in the logic of technological society. For McLuhan, artists are like "probes" of the relationship of technology and culture just because their work is so often at the frontiers of technological experience. If this is so, then there is a contemporary group of Manitoba artists who have much to tell us about emancipatory art and technology since their artistic productions dwell on technology as decay and ecstasy. The Manitoba vision? It's a radically new way of "seeing" the social and cultural impact of technology.

Technologie et art émancipatoire: la vision manitobaine*



ARTHUR KROKER et KENNETH J. HUGHES

L'ARTISTE: UN PROPHÈTE

Dans *Pour comprendre les média*, Marshall McLuhan affirme que la technologie électronique plonge l'homme dans une période de torpeur et de confusion¹. L'auteur possédait un don particulier qui lui permettait de comprendre qu'à l'ère de la technologie électronique, les artistes ont un rôle tout à fait vital à jouer. Il remarque que «l'art est un moyen de connaître avec précision, et à l'avance, les effets sociaux et psychologiques de la prochaine technologie²». Pour McLuhan, les artistes ne peuvent plus être vaguement considérés comme des précurseurs de leur temps, pour la simple raison que «notre technologie devance elle aussi son temps³». Dans une telle situation, l'imagination artistique fournit une première indication de la venue des transformations technologiques et de leur impact possible sur la société, parfois plusieurs décennies avant qu'elles ne se manifestent. Ainsi, dans la mesure où l'artiste «est capable de prévoir et d'éviter les conséquences d'un traumatisme technologique⁴», l'imagination artistique devient prophétique. En tant qu'individu possédant une «lucidité globale», l'artiste devient celui qui est le plus profondément ancré dans la *réalité* du moment, et ceci fait de lui l'être le plus en mesure de saisir, intensément et à tout moment, les implications des nouvelles technologies.

Si McLuhan a raison de considérer l'artiste en tant que «prophète» de l'expérience technologique, nous avons donc un besoin urgent et très précis de nous tourner vers l'imagination artistique, à la recherche d'indices favorables à la survie humaine. Or, dans cette perspective, nous sommes très

* Traduit de l'anglais par Chantal Brillant.

Pour une description plus complète du discours canadien sur la technologie, voir Arthur Kroker, *Technology and the Canadian Mind: Innis/McLuhan/Grant*, Montreal, New World Perspectives, 1984. Pour une étude plus détaillée des productions artistiques de six artistes manitobains contemporains, voir Kenneth J. Hughes, *Manitoba Art Monographs*, Winnipeg, 1982. Les entrevues avec Tony Tascona, Esther Warkov, Don Proch et Ivan Eyre ont été réalisées par TV Ontario et utilisées comme matériel de base pour la réalisation d'une série sur les artistes canadiens intitulée *Visions* (1983).

N. du T.: À l'exception des passages 1 à 4 tirés de l'ouvrage de McLuhan traduit de l'anglais par Jean Paré, toutes les autres citations sont traduites par nous.

1. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média: les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Montréal, «Collection H», éditions Hurtubise HMH, 1972, p. 77.

2. *Ibid.*, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 85.

4. *Ibid.*, p. 86.

favorisés : il existe dans l'art canadien-anglais un discours puissant, cohérent et original sur la technologie. En effet, on peut aller jusqu'à suggérer que les œuvres de quatre artistes manitobains — Esther Warkov, Tony Tascona, Don Proch et Ivan Eyre — ont développé une approche radicalement nouvelle pour comprendre la technologie, la culture et la société. Pris collectivement — bien qu'ils ne constituent pas une « école » — ces artistes ont élaboré un discours visuel sur la technologie qui trouve peu d'équivalents dans l'art contemporain. Ils ont réalisé en fait le plus difficile : ils ont orienté la question technologique vers une préoccupation d'ordre *historique* (le souvenir des spécificités de la culture des prairies), *morale* (l'exploration d'une approche démocratique et émancipatoire de la technologie) et *esthétique* (l'utilisation créatrice des nouvelles technologies, qui amplifie l'imagination artistique). Ainsi, dans la mesure où nous comprenons l'urgence d'une approche plus créatrice de l'expérience technologique, ces artistes des prairies apparaissent comme guides, voire même comme prophètes dans l'exploration d'une nouvelle conscience émancipatoire. Comme la technologie devient un véritable monde social, ils nous confrontent ainsi à une nouvelle « vision » de la société.

Bien entendu, ces artistes manitobains, n'ont pas mis de l'avant une approche monolithique de la technologie. Au contraire, leur travail est significatif précisément à cause de sa nature intrinsèquement divergente et hétérogène. En fait, une telle utilisation de l'imagination artistique représente peut-être toutes les positions majeures qu'il est possible d'adopter sur la question technologique. Ainsi, Esther Warkov fait atteindre un nouveau sommet d'éloquence visuelle à l'approche de la *dépendance technologique*. Dans un sens particulier, la vision de Tony Tascona va à l'encontre de celle de Warkov, bien qu'elle s'inscrive parallèlement à celle-ci, et de façon remarquable, dans la perspective de l'*humanisme technologique*. À mi-chemin entre ces pôles de dépendance et d'humanisme, nous découvrons les visions de la technologie ironiques, mais pourtant brûlantes, qui se dégagent des œuvres de Don Proch et d'Ivan Eyre. Une étude des productions artistiques de Proch et d'Eyre constitue un véritable voyage qui nous amène à découvrir l'ensemble des variations possibles sur le thème du *vitalisme technologique*. À la noblesse de l'hymne funèbre de Warkov pour les victimes de la société technologique, et à l'exploration créatrice du langage intérieur de la science et de la technologie par Tascona, s'ajoute la tentative impressionnante de Proch et d'Eyre pour créer une nouvelle médiation entre le passé et le futur, la technologie et la culture.

Affliction, utopie et vitalisme constituent les thèmes dominants de ces artistes manitobains, lorsqu'ils affrontent le nouveau monde de la technologie. Cependant, à la fin, il n'est pas si important que leurs imaginations artistiques se soient mises au service de la prophétie, car une autre entreprise cruciale et émancipatoire est pour eux à l'ordre du jour : assumer pleinement l'obligation sociale d'être des agents de la mémoire historique. Cette rencontre dynamique d'une prophétie orientée vers le futur et d'une invocation constante des traditions culturelles indigènes fait que leurs productions artistiques sont comme le point de fusion d'une nouvelle conscience émancipatoire. Ces artistes nous enseignent deux choses vitales : d'abord, ils laissent entendre qu'il existe une distinction entre l'utilisation humaine et vitale de la technologie et la domination d'une technocratie répressive portant en elle tous les signes de la mort vivante ; deuxièmement, ils nous montrent que la création d'une technologie plus humaine (non pas le virage technologique, mais bien son opposé : une technologie guidée par une vision historique cohérente et en accord avec les pratiques culturelles émergentes) impliquerait le développement d'une relation profonde au sein des éthiques, de la technique et de la culture. Qu'est-ce alors que la « vision artistique manitobaine », si ce n'est une expérience radicale pour reformuler la signification de l'expérience technologique. Si McLuhan avait aussi raison de dire qu'à l'âge des technologies digitales, il n'y aura plus de centres ni de périphéries, mais *seulement* des centres, le Manitoba est présentement le centre d'une pratique artistique émancipatoire au Canada anglais.

TECHNOLOGIE ET DÉPENDANCE

Le philosophe canadien George Grant se demandait : comment vivre à l'intérieur de l'appareil technologique tout en gardant une vision critique ? Dans *Technology and Empire*, il s'interroge ainsi : si « la technique, c'est nous », si nous ne pouvons pas retrouver un langage du « bien » par lequel mesurer les carences de la société technologique, le tragique destin canadien ne doit-il pas être alors tout simplement de « célébrer ou de se taire » face au pouvoir impitoyable de la technologie ? Ce à quoi Grant répond par une seule allusion au moyen possible de s'évader de la prison de la

technologie et de la dépendance: nous ne pouvons vivre à l'intérieur de l'appareil technologique tout en conservant un œil critique, qu'en «surveillant avec attention la manifestation de ses carences⁵».

Esther Warkov s'approche de l'idéal critique qui consiste à ne pas demeurer silencieux face à la technologie, ni à célébrer l'avènement de la technique. Elle surveille «attentivement la manifestation des signes d'appauvrissement». En fait, son imagination artistique se révèle précieuse précisément parce qu'elle entreprend de retrouver ce langage du bien humain qui permet de mesurer les carences de la société technologique. Warkov tente de faire l'impossible: en allant à contre-courant de l'«appareil technologique», qui se caractérise par une grande vitesse et par une accélération constante, elle renverse le processus en insistant sur la nécessité et, bien sûr, la dignité qui consiste à retrouver l'imagination historique. Elle nous rappelle qui nous sommes et ce que nous sommes en train de nous hâter de devenir, réalisant cette tâche par une formule presque «théâtrale» qui consiste à citer comme témoins les victimes de la modernité — cultures détruites, familles et enfants décimés, civilisations anéanties — contre les revendications contemporaines de liberté. Dans une société qui fonctionne par absence de mémoire, elle brandit le miroir du passé comme un signe prophétique du futur.

Toute l'œuvre de Warkov, comprenant les *Rabbi Series*, les *Scream Series* et les *Camera Series*, revêt une signification à la fois mesurée et inquiétante, où le souvenir actif des victimes de l'appareil technologique permet de souligner les pertes subies par la société moderne. L'imagination de l'artiste est pareille à celle d'un historien du destin moderne à la fois critique et sympathique; chacune de ses œuvres est un témoignage explicite et douloureux de l'épave humaine laissée dans son sillage par la volonté de dominer technologiquement le présent. Lors d'une récente entrevue, Warkov remarquait: «Je crois que j'ai été attirée par les photographies anciennes dès mon plus jeune âge. J'ai toujours été fascinée par le passé⁶.» Cependant, cette fascination pour le passé est spécifique, elle est toujours dirigée vers le lieu (et la vision) d'une perte humaine fondamentale. D'une façon étrangère à l'œil moderne, l'imagination artistique de Warkov se fait affliction visuelle pour l'exclus, le perdu, dans la rencontre entre «la technologie et l'empire». Warkov avoue par exemple qu'elle réalise souvent ses peintures à partir de photographies. *Surveyor in the City of Lost Dreams*, remarquable représentation de la profonde division qui existe entre l'industrialisme et l'expérience sensuelle, fut élaborée à partir de la photographie d'un ingénieur. *Passing Through* fut élaborée à partir d'une photographie sur laquelle se trouvait la figure anonyme du chauffeur (la charnre noire) qui est témoin du génocide de la civilisation. *Rolling Home to Moses*, complexe et inquiétante présentation «figurative» de la liberté et de la domination, fut élaborée à partir d'une photographie de Margaret Bourke-White, prise à l'ouverture du camp de concentration d'Auschwitz⁷.

Étudier les peintures de Warkov met en présence une longue *mélodie funèbre*: une méditation, élégiaque face aux *exclusions* de l'histoire contemporaine, dont l'absence concerne directement l'appauvrissement des temps modernes. Warkov nous amène toujours douloureusement au lieu de l'exterminé. Ses peintures deviennent en fait un récitatif sur la dépossession humaine, son imagination travaille au seuil de la menace et de la terreur. Partout dans ses tableaux, nous sentons la présence d'un pouvoir inconnu, silencieux et presque décentré. Les images sont violemment détachées les unes des autres; tout y est fragmentation, dispersion et possibilités anéanties. À vrai dire, son art figuratif produit l'effet cumulatif d'un cri silencieux. Au sujet de ses projets, Warkov remarque: «Mon intention a toujours été de créer un art qui avait une âme⁸.» Pourquoi? Peut-être parce qu'elle s'approche du modèle de ce que le critique d'art John Berger a qualifié d'«artiste primitif⁹»: l'imagination artistique et prophétique qui transforme en objets d'art l'inconscient collectif et le stress quotidien de la vie.

Un événement crucial permit à Warkov, d'une manière impitoyable, un accès privilégié à la compréhension de la modernité: l'holocauste. De son appartenance au peuple juif, elle dit: «Il y a toujours ce sentiment de ruine ou de terreur¹⁰.» Et, plus loin: «Je crois que la personne juive a l'impression incessante d'être un voyageur dans la nuit¹¹.» Si nous mentionnons ce fait, c'est

5. George Grant, *Technology and Empire: Perspectives on North America*, Toronto, House of Anansi, 1969, p. 40.

6. Esther Warkov, «Feature Interview», *Arts Manitoba*, vol. 2, N° 1 (Fall 1982), p. 11.

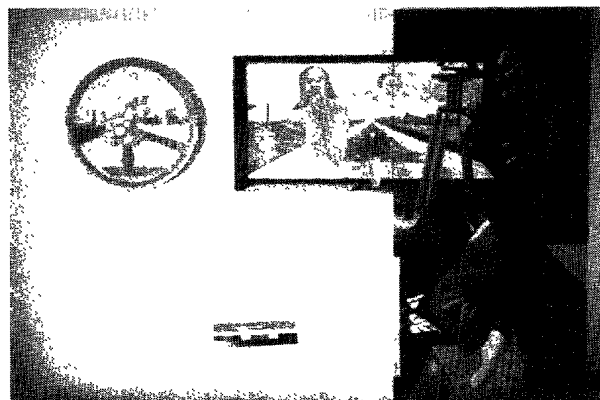
7. *Ibid.*, p. 13.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. John Berger, *Ways of Seeing*, New York, Viking Press, 1973, p. 21.

10. Esther Warkov, *Visions* interview, pp. 11-12.

11. *Ibid.*



A: Warkov, *Surveyor in the City of Lost Dreams*

uniquement parce que Warkov semble être d'une qualité peu commune parmi les artistes contemporains : il s'agit d'une visionnaire qui est parvenue à sortir de l'horizon omniprésent de l'appareil technologique, d'une visionnaire qui a entrepris de réduire complètement la logique de l'appareil technologique à une lutte minimale, mais fondamentale, entre les forces d'extermination et la vie. Warkov a l'imagination artistique du survivant, elle semble posséder un don particulier qui lui permet de comprendre les manières propres au fonctionnement du pouvoir d'extermination : le pouvoir qu'à l'arpenteur (*Surveyor in the City of Lost Dreams*) d'annihiler la nature en lui imposant un paysage industriel ; le pouvoir brutal du soldat (*Passing Through*), manifeste dans le rouge vif du sang de la violence ; le pouvoir de la culture chrétienne qui, dans *Stonewallian's Lament*, occulte la spontanéité du moi et étouffe du même coup la volupté de la nature. La logique de la modernité, perçue comme volonté technologique de domination, se manifeste de façons fort diverses à travers son œuvre : parfois sous forme de « pistolet » (*Passing Through*) de « charrette » (*Rolling Home to Moses*), de paysage urbain (*Our Lady of the Jewelled Rose*). Cependant, toutes ces manifestations ne sont que des variations sur un même thème central : la lutte générale entre la technique et la vie, entre la rationalité et la sensualité, entre la violence et la culture. En vérité, nous pourrions dire que Warkov soulève la question à savoir si la société technologique est en voie de devenir l'équivalent du pouvoir que la mort exerce sur la vie.

La complainte de Warkov va au-delà du souvenir historique d'une perte des aspects valables de l'expérience. L'effet inquiétant qui en résulte, et qui fait de cette complainte une mise en accusation et un défi fascinants, c'est qu'elle décrit en détail la *méthode* spécifique de l'exclusion. Si Warkov affirme le besoin de dépasser l'oubli de l'histoire, elle décrit aussi la géographie de cette amnésie. Chacun de ses tableaux illustre avec une minutie quasi clinique l'origine et les conséquences de l'absence de mémoire historique dans la société technologique.

Par exemple, au sujet de *Surveyor in the City of Lost Dreams*, Warkov écrit :

Un arpenteur mi-homme, mi-oiseau regarde la ville où la femme qu'il aime en secret applique son rouge à lèvres. Elle est perdue dans les rêves de son nouvel amour et ignore que l'homme-oiseau est en train de l'observer. Il est prêt à s'envoler vers elle, aidé par de petites ailes sur ses chevilles. Nous avons tous été arpenteurs dans la cité des rêves perdus¹².

Cette peinture offre sans doute une description aussi réaliste et complexe que possible de la façon qu'à l'aliénation de se manifester comme séduction, dans la société technologique. Warkov peut affirmer que nous avons tous vécu comme des « arpenteurs dans la cité des rêves perdus », car la technologie n'existe pas en dehors de nous, dans un monde-machine inerte que nous pourrions tenir à l'écart de notre moi le plus profond. Pour Warkov, « la technique, c'est nous ». Ainsi, l'idéologie de la culture de consommation, qui est le véritable propos de *Surveyor of the City in Lost Dreams*, s'approprie non seulement le langage du désir sexuel, mais également celui de l'amour. Le terrible secret de la société technologique, et à vrai dire sa plus profonde carence, pourrait être que, en tant que méditation des relations humaines contemporaines, cette société se fait totalement invisible pour ses membres. En tant qu'*écran*, la technique nous sépare de la nature, des autres et de nous-mêmes ; elle laisse sur son passage une mosaïque d'identités fragmentées.

12. Kenneth J. Hughes, *Manitoba Arts Monographs*, Winnipeg, Manitoba, p. 39.

C'est sans doute la raison pour laquelle Warkov donne à la toile de *City of Lost Dreams*, la forme d'une caméra cinématographique ou d'un projecteur. Elle commence par suggérer que la culture de consommation privilégie l'image aux dépens du corps propre et de la nature. Dans cette imposition (par la vision *géométrique* de l'arpenteur) d'identités aliénées et fragmentées, tout se tient dans le langage de la séduction. C'est ainsi l'identité humaine qui est mise en cause dans cette rencontre avec la technique.

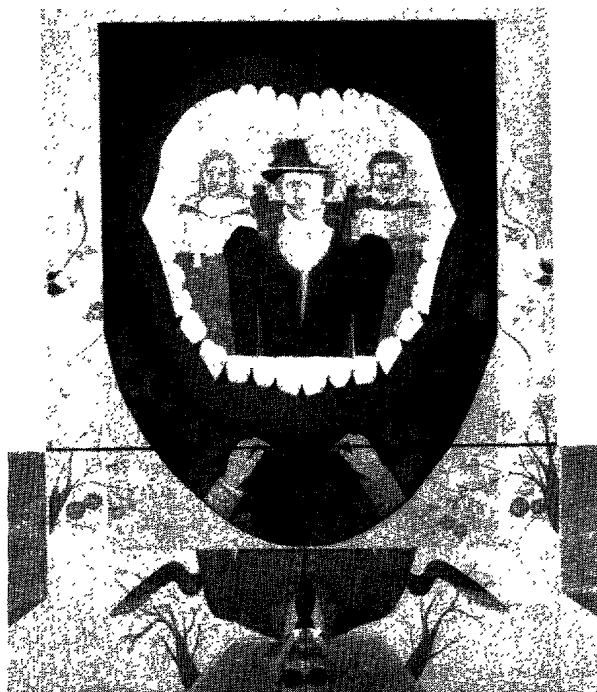
Surveyor in the City of Lost Dreams commence en fait par une double séduction. D'emblée, nous sommes mis en présence d'un calembour sexuel verbo-visuel, qui associe l'homme qui surveille avec un jeune coq. Ce fragment d'homme surveille un fragment de femme nue. La fragmentation purement physique de la peinture fait ainsi partie d'une fragmentation spirituelle plus vaste, qui se révèle comme étant le thème même de l'œuvre. L'homme-oiseau et son amour secret s'apparentent seulement à travers le voyeurisme, car la femme nue est utilisée comme une image parfaite d'un produit de consommation. Elle représente l'entreprise de séduction de l'appareil technologique, en arrière-plan. Cependant, la réduction de l'amour secret à un «objet», dans la culture de consommation, présente aussi un autre aspect. Le contraire du matérialisme pur est représenté par la figure spirituelle de la *Venus Celestis*, dans le ciel. Tout comme celle de la femme, l'identité de l'homme se trouve divisée. Nous voyons son «autre» moi spirituel et aliéné dans la toile carrée qui se trouve en bas à gauche. La coiffure que porte le mâle symbolise le spirituel et renvoie à la culture non aliénée du peuple autochtone. Cependant, l'arpenteur aliéné dirige son regard vers son amour «matérialiste» avec le télescope au niveau, pendant que son théodolite, devenu télescope, est pointé vers les cieux, inutilisé. Cette différence de foyer matérielle-spirituelle met la privation au centre de l'œuvre de Warkov. Nous nous retrouvons en présence d'un riche art figuratif qui met en contraste, à des niveaux très différents, les profondes divisions existant entre la culture et la nature dans la société technologique: le paysage industriel et les fleurs, la forme géométrique du paysage urbain et l'horizon organique du ciel; l'image lunaire de la *Venus Naturalis*; et même l'opposition organique entre la toile carrée (symbole d'enfermement) et la toile circulaire (symbole de croissance organique).

Le conflit nature-culture montre un arpenteur («nous avons tous été arpenteurs...») aliéné de sa propre nature humaine. Pendant ce temps, la prédominance des formes géométriques du paysage industriel urbain du xx^e siècle domine la terre ou la nature, et révèle les dimensions sociales plus vastes de son aliénation. En plaçant la scène dans une perspective historique, Warkov fait pendre le pied de l'arpenteur au-dessus d'un simple édifice du xix^e siècle, qui se trouve en relation d'équilibre avec la nature. De cette façon, l'œuvre nous révèle que nous avons été écrasés par le matérialisme (culture de consommation) de la société technologique. Les ailes aux chevilles de l'arpenteur font de lui l'Hermès de la mythologie grecque et le Mercure de la mythologie romaine. Toutefois, ces dieux sont tous deux étroitement associés à la société marchande, Hermès étant aussi «le messager des dieux et le guide des morts». La ville (the «City»), (lieu de commerce), rejoint les rêves perdus (the «Lost Dreams») (rêves exsangues de ce qui aurait pu être) du titre.

Cependant, affirmer que Warkov peint les «carences» de la technologie ne veut pas dire que son imagination artistique se dissout en un fatalisme implacable. Bien au contraire. L'effet d'ensemble de ses peintures évoque non pas le pessimisme, mais le réalisme. Dans son œuvre, Warkov semble dire que l'horreur de la société technologique doit être étudiée, afin de trouver une façon de libérer la beauté future. Ainsi, ce qui est mis à l'œuvre dans ses tableaux, c'est un affrontement constant entre un ordre technologique statique et imposé et l'avènement d'une réconciliation organique entre la nature et la culture. L'idéal qui consiste à surveiller la manifestation des signes de carence produit sans doute une façon de fonder la possibilité d'un nouvel Eden, à partir de celui qui a été réduit au silence. Le peintre de la carence humaine a ainsi découvert un bien perdu non pas à l'extérieur de la société technologique, mais à l'intérieur de celle-ci. Si nous sommes devenus les «commandements» de la technologie, Warkov nous dit que la redécouverte de la signification commence avec l'émancipation de ces portions du «moi» et de la nature qui ont été *obnubilées* par la technique.

Des signes de régénération humaine se retrouvent partout dans les peintures de Warkov. Dans *Passing Through*, la femme enceinte est comme le symbole d'une vie nouvelle, même au milieu d'un présent exterminateur. Dans *Rolling Home to Moses*, on ne peut passer à côté du puissant symbole du «cerf» de la liberté (suivi par le regard du paysan). Dans *Ice Dream* et *Our Lady of the Jewelled Rose*, Warkov utilise la même formule théâtrale: la séparation de la toile en une unité carrée à droite et en une unité circulaire, plus petite, à gauche. Dans les deux tableaux,

la toile carrée représente, tant par ses formes que par son contenu, un monde résolument appauvri; tandis que la toile circulaire symbolise la possibilité d'une «rédemption» dans l'histoire. La temporalité de la toile carrée s'oppose à l'idéal circulaire et éternel. Ainsi, tout comme dans *Surveyor in the City of Lost Dreams*, la toile circulaire de *Ice Dream* représente un paysage figuratif, promesse d'une nouvelle harmonie dynamique entre la nature et la culture.



B: Warkov, *The Scream Room*

La même orientation revient dans le choix des couleurs. De prime abord, la simple beauté de la peinture semble être étrangère au choix du sujet: la «dissimulation» du paysage de la prairie, la «résurrection des morts», qui est presque onirique; l'image inquiétante de *The Scream Room*, où le «cri» représente la nature intérieure et tourmentée par la culture répressive. La beauté des couleurs de Warkov n'est qu'une séduction qui nous berce dans la vision artistique du peintre, nous forçant presque à notre insu à voir la réalité du «monde réel» de la technologie et de la dépendance. En même temps et sans contredit, son choix de couleurs riches et florales signifie que, même au milieu de la peine et de l'exclusion, nous vivons dans un monde de plénitude. Ainsi, la beauté des couleurs est dans une relation dialectique avec la réalité disgracieuse du contenu et des thèmes, en tant que potentiel réalisable et possible. L'imagination artistique de Warkov compense le pouvoir de l'ordre technologique répressif du présent par le mythe de l'Éden, cet Éden séculier et réalisable des sectes millénaristes, du Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui. Warkov redécouvre dans ses peintures le langage du mythe de l'Éden, le bien perdu de notre époque.

L'HUMANISME TECHNOLOGIQUE

Tony Tascona perçoit la technologie d'une façon très différente de Warkov. Son incarnation parfaite de l'humanisme technologique et sa méthode d'implication profonde conduisent vers un nouveau sommet la participation créative à l'expérience technologique. Si, comme le veut McLuhan, le rôle des artistes de notre époque se fait prophétique, en ce sens qu'ils donnent un premier avertissement face «aux conséquences psychiques et sociales des nouvelles technologies», Tascona peut alors être perçu comme quelqu'un qui esquisse l'histoire du futur. Et c'est bien ce qu'il fait, de deux façons. Premièrement, son œuvre représente une expérience dynamique et unique d'adaptation créative des nouvelles technologies à la survie humaine. La vision artistique de Tascona fournit la clef qui permet de comprendre les principes sous-jacents à une nouvelle réconciliation organique

entre la technologie, la nature et l'imagination. Son œuvre révèle comment l'écologie et la technologie pourraient être rendues compatibles. Deuxièmement, en plus du contenu de ses productions artistiques, Tascona a élaboré une méthode créatrice pour répondre à l'imposition de nouvelles technologies: une approche scientifique critique de la technologie qui, fondée sur des principes d'implication et de participation totale, ainsi qu'une attitude expérimentale, pourrait bien être la seule stratégie humaine viable en réponse à un ensemble déroutant de nouvelles inventions technologiques.

L'approche de la technologie de Tascona se projette dans le futur, ce qui nous révèle que sa vision de l'expérience technologique va en sens contraire de celle de Warkov, bien qu'elle lui soit parallèle. On pourrait dire, en effet, que Tascona et Warkov représentent les deux faces opposées mais complémentaires de la conscience manitobaine sur la question de la technologie. L'imagination artistique de Tascona est orientée vers le futur, elle est expérimentale et interventionniste. La perspective de Warkov, qui commence par privilégier le temps comme histoire, révèle comme celle de Tascona une réalité centrifuge et introspective. En parlant de son œuvre, Tascona constate: «Je vais encore plus loin, et je me dis que *je préférerais être un paysage* — je préférerais entrer dans le paysage, en faire partie et en ressortir avec quelque chose¹³.» De son côté, Warkov affirme le contraire: «Je crois que ce que j'aime faire essentiellement, c'est mettre le passé et le présent en rapport et faire en sorte qu'il apparaissent comme une seule entité. J'aimerais même mettre le passé, le présent et le futur en rapport et créer un monde complètement nouveau¹⁴.» L'affirmation de Tascona s'oppose à la fascination de Warkov pour la caméra (et ainsi pour les images du passé): «Je ne veux pas de caméra. Je veux seulement me promener, apprécier et expérimenter... ou être inquiet. Je veux que quelque chose m'arrive. Je veux de la friction¹⁵.» Le fait que Tascona se présente comme l'un des «pôles» du champ de l'expérience technologique indique seulement qu'il représente ce côté de la vision manitobaine explorant l'extension (l'abandon d'une «perspective fixe»), le formalisme (l'étude des «structures intérieures» du changement physico-social) et l'universalisme (la prérogative de l'espace sur le temps). Tandis que Warkov rend visibles les signes de carence et l'horizon silencieux d'une société technologique, Tascona nous permet de voir véritablement l'«aura» entourant les transformations internes et imperceptibles de l'expérience bio-sociale. Le fait que les visions de Tascona et de Warkov se manifestent sous des angles différents, en ce qui a trait à l'expérience technologique, signifie en définitive que le discours sur la technologie est devenu puissant et unique, précisément parce qu'il contient une pluralité de perspectives artistiques rivales. Et si nous pouvons affirmer avec le physicien Werner Heisenberg (*La nature dans la physique contemporaine*) que l'«indéterminé» est l'aspect central de l'expérience technologique, nous pouvons également noter qu'une conséquence du principe d'indétermination est de permettre que des perspectives contradictoires sur la même expérience puissent *toutes* être vraies simultanément.

Comme l'intensité de l'éclair, l'œuvre de Warkov illumine pour un instant l'obscurité profonde du monde des atomes et des cellules, ainsi que celui de la tension et du flux continu. Il ne s'agit pas ici d'un art monolithique, car Tascona choisit délibérément la fantastique subtilité des valeurs de la couleur et les registres de la tonalité. À propos des «valeurs closes» de son œuvre, l'artiste remarque: «Je préférerais plutôt ne pas utiliser autant de valeurs stridentes. Elles deviennent parfois une façon de masquer ce que les subtilités sont censées accomplir en réalité. Pouvez-vous nous imaginer tous en train de se promener avec des veines apparaissant en rouge? Ce serait incroyable¹⁶!» Toutefois, nous pouvons sans doute découvrir une autre raison pour l'emploi de délicates formes géométriques et pour la minutieuse précision de son art. L'imagination de Tascona a dépassé les frontières des contenus expérientiels publiquement observables et entreprend une exploration radicale des structures *formelles* de l'expérience. Son art ne peut être qualifié d'abstrait dans le sens où il représenterait une évasion hors «réalité» des objets conçus en termes naturalistes. Au lieu de cela, cet art «abstrait» l'essence, la réalité, à partir d'une multiplicité de détails caractéristiques d'un monde hautement complexe (le réel conçu sous un angle scientifique et technologique), mais en même temps bien informé par une perspective humaniste.

Considérons, par exemple, le tableau *Serenade* de Tascona, laque acrylique sur pièce d'aluminium laminée qui fait partie de la collection Drache Tascona de la Faculté de droit de l'université du Manitoba. Le titre de l'œuvre a été judicieusement choisi, il produit l'impression d'une douce

13. Tony Tascona, *Visions* interview, p. 7.

14. Esther Warkov, *loc. cit.*, note 6, p. 12.

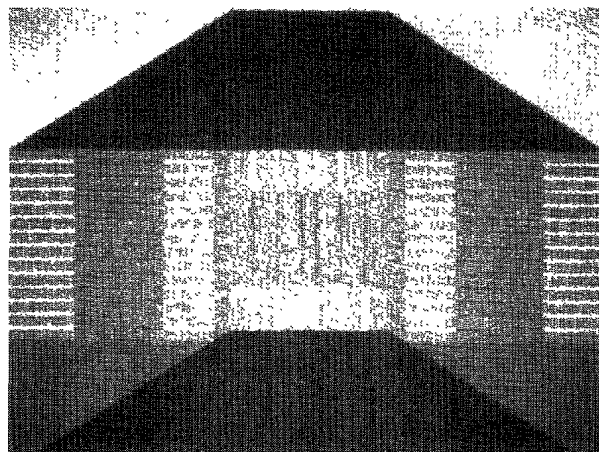
15. Tony Tascona, *Visions* interview, pp. 1-2.

16. *Ibid.*, p. 6.

clarté ordonnée. Tascona rend cette douceur à l'aide des formes et des couleurs. Le centre blanc qui s'élève du bas-relief gris parle de lui-même, car le blanc est un symbole conventionnel de la pureté de la vie par opposition à la grisaille ou à la noirceur. À nouveau, le blanc est comme la musique ordonnée qui émerge du «silence» de la grisaille. La série de cercles équilibrée peut facilement être perçue comme l'expression abstraite de notes placées dans un ordre harmonieux, progressif et empreint de douceur. Traditionnellement, le cercle symbolise la perfection et l'éternel, par opposition à l'imperfection et au temporel; ainsi, les formes circulaires géométriques agissent de concert avec la couleur dominante pour produire cet effet de tranquillité qui émane de l'œuvre.

Le même phénomène se retrouve dans une sérigraphie repoussée (*White Sphere*). Ici, une sphère blanche repose dans un espace rouge, portant quatre anneaux concentriques étroits sur sa périphérie externe: deux de ceux-ci, situés à l'intérieur de la sphère, saignent à travers le blanc; et deux autres, d'un rouge plus foncé, se trouvent à l'intérieur de la sphère elle-même. Ceci symbolise l'interaction atomique entre un objet et son environnement et exprime l'activité et le processus dynamique plutôt que la passivité. On trouve un autre exemple de ceci à l'intérieur de la sphère, grâce à deux lignes repoussées qui traversent horizontalement la partie supérieure. Ici se trouvent symbolisés le terrestre et le temporel, et les lignes poussent le cercle vers le bas. Montant vigoureusement, une série de lignes en «V» repoussées se jettent brusquement contre les lignes horizontales pour suggérer une *tension* entre les éléments verticaux et horizontaux, entre la temporalité et l'éternité, entre la dépendance et la liberté. Cependant, qu'est-ce en définitive que tout cela, sinon une expression visuelle parfaite du flux et reflux de la gravité elle-même?

Tascona cherche à concentrer le MÉDIUM de la technologie, et il le fait pour illustrer le drame intense qui se déroule dans le monde invisible d'une technologie devenue cahotique; il veut provoquer une réponse psychologique aux règles internes qui régissent l'ordre du monde biosocial; une réponse à la simple beauté (*et à l'élégance formelle*) de la «tension dynamique», ce seuil qui apparaît lorsque la technique, l'espace et l'imagination se présentent ensemble comme des mondes en collusion. Tascona souhaite remplir la promesse de la technologie médiévale: faire de nouveau une expérience d'imagination technologique. Son œuvre révèle que la liberté humaine, qui de toute façon ne peut être séparée d'une participation à l'expérience technologique, peut seulement être renouvelée à partir d'une nouvelle réflexion créatrice sur la relation entre l'homme et la technologie. Nous sommes en présence ici de la meilleure des imaginations technologiques: le point précis où la technologie devient, une fois de plus, une façon d'humaniser le monde, une façon de *nous voir nous-mêmes* en son miroir.



C: Tascona, *Re-entry*

Le fait que Tascona puisse réunir la liberté et la technologie est sans doute dû à sa participation intense à la véritable «connaissance» technologique. Ayant travaillé pendant plusieurs années comme technicien dans les ateliers d'Air Canada à Winnipeg, il a acquis sa formation sur le tas et est devenu expert dans la théorie et la pratique du placage et des procédés chimio-électriques apparentés. Aux yeux du profane, le placage semble être une sorte de processus mécanique dans lequel une pièce de métal, placée dans le liquide d'un réservoir, prend une nouvelle apparence, tout comme si elle était placée dans un réservoir de peinture. Cependant, l'imagination du connaisseur

voit là à l'œuvre des processus non visuels compliqués et contrôlés, une structure scientifique de matière et de transformations, faite d'un espace à peu près vide «rempli» de charges électriques, mais presque en une image inversée. Comme Tascona l'affirme lorsqu'il décrit ses premières réactions face aux «tensions de surface» à l'œuvre dans le processus de placage: «Je me suis intéressé à toutes les structures organiques et aux transformations qui s'y produisaient. La transformation était quelque chose de magique pour moi; c'était une sorte d'aura qui me laissait vraiment perplexe¹⁷.» Tascona a rendu cette «qualité spirituelle et mystique» par des transformations de formes et de configurations simples, en une élégante série de visions artistiques de la «structure intérieure» du changement. L'acte primitif consistant à «voir» le processus techno-scientifique en marche semble avoir été littéralement balayé dans cet objet d'art et reproduit comme une série tendue et très délicate de «méditations» sur la structure de l'expérience. L'imagination de Tascona devient ainsi une *médiation créatrice* entre le paysage naturel et industriel et celui ou celle qui étudie son œuvre. C'est le peintre qui sait «voir» des «tensions de surface», invisibles, en tant que processus: dans la chimie corporelle, dans le paysage physique, dans les processus industriels.

Par exemple, dans plusieurs de ses peintures des années soixante, Tascona a utilisé des effets de bas-reliefs sculptés, obtenus en érigeant des surfaces autour de rubans soigneusement mis en place, une pratique à laquelle il a encore recours dans des œuvres géométriques plus rigoureuses. L'origine de cette technique, *en tant que pratique*, relève d'une expérience acquise aux ateliers d'Air Canada. Cependant, la source de la ligne sculptée et peinte en blanc, *en tant que concept*, comporte d'autres implications. Ce qui en apparence donnait des œuvres abstraites sculptées en deux dimensions, et ce en accord avec la méfiance moderniste pour la tridimensionalité, demeurait en fait assez proche du paysage, dans la première phase du style originel de Tascona (fin des années soixante), *mais c'était un paysage vu d'en haut*. L'influence, inconsciente, provenait de vols effectués au-dessus du paysage manitobain à des altitudes relativement basses (une expérience que nous pouvons encore entreprendre et qui produit des images étrangement semblables à une série de peintures de Tascona appartenant à cette période). Entre 1956 et 1971, pendant qu'il était au service d'Air Canada, Tascona prit l'avion régulièrement, grâce à des passes fournies par la compagnie d'aviation, ou à titre personnel. En ces occasions, il s'imprégna et s'appropriä un paysage qui se retrouve dans deux types de ses peintures: les textures, tableaux organiques du début des années soixante, qui renvoient au nord précambrien du Manitoba et de l'ouest de l'Ontario; et les œuvres plus géométriques, où viennent se déployer champs, rivières, routes et bandes aériennes sculptés, renvoyant au paysage des plaines manitobaines vues d'en haut, œuvres produites dans la seconde moitié des années soixante. Ces phases de l'œuvre de Tascona ont préparé la période qui traite des structures des choses vues comme processus, et se caractérise par une heureuse transformation dans la valeur de la couleur.

L'habilité de Tascona à expérimenter la technologie comme élément de «dynamiques de précision contrôlée» trouve sa plus élégante représentation dans la sérigraphie *Re-entry*. De prime abord, cette œuvre attire notre attention comme représentation visuelle du vol spatial. Tascona évite toute tentation d'individualisme héroïque, par une approche abstraite et non figurative. Lors de son expérience dans l'industrie aérospatiale, il s'est aperçu que la technologie moderne ne peut être qu'un effort collectif, et que l'individualisme héroïque n'y trouve donc pas sa place. Ainsi, la précision contrôlée des lignes représente la technologie précise et le travail collectif qui, à eux seuls, ont rendu le vol spatial possible. Et, en tant qu'artiste des «tensions de surface», Tascona place les couleurs et les lignes de *Re-entry* en opposition les unes par rapport aux autres. Le rouge symbolise la chaleur qui se dégage lors de l'entrée dans l'atmosphère, et les deux couches de rouge qui se dirigent vers le bas évoquent le bouclier thermique et la capsule spatiale. Les lignes horizontales et verticales de Tascona, disposées les unes contre les autres, produisent un effet de tension et rappellent le système de guidage directionnel à réaction des capsules spatiales. Au lieu de l'action individuelle héroïque, c'est plutôt un *processus* collectif très précis qui est à l'œuvre ici.

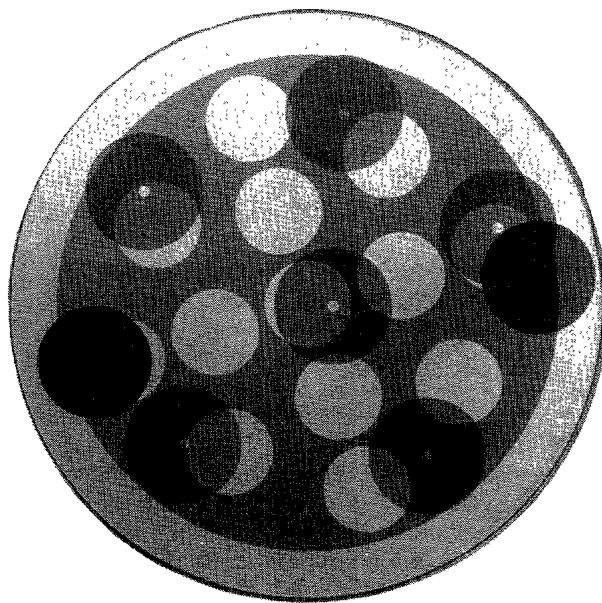
La redécouverte de la promesse technologique commence par une manière très différente de percevoir la mécanique et l'ingénierie. Comme le dit Tascona, «il y a de la beauté dans la mécanique, tout comme il y a de la beauté dans l'ingénierie. Tout dépend des applications de l'imagination créatrice». Pour l'artiste, «lorsque vous êtes en train de couler de la résine, vous pouvez voir les transitions qui s'opèrent, et les transformations qui se produisent. Vous pouvez vraiment être témoins des transformations qui président au passage d'un liquide à un solide». Tascona travaille

17. *Ibid.*, p. 5.

toujours en fonction du «crescendo» car, comme il le précise, «vous surveillez les choses, elles atteignent un maximum et deviennent tout à fait empiriques. Elles doivent culminer. C'est l'ordre qui m'intéresse, et toute chose a un ordre¹⁸».

Interiors illustre parfaitement l'ordre dont parle Tascona. Une relation écologique et dynamique entre l'artiste et sa création technique est ici à l'œuvre; et ensuite, par conséquent, une relation entre *Interiors* et nous-mêmes. Ce qui semble être une production sereine et tranquille se révèle comme étant, à tout moment, le foyer de relations rapidement changeantes. Il y a tout d'abord la relation purement expérimentale entre l'artiste et son produit. Au sujet du coulage de la résine, Tascona affirme: «En vérité, je travaille en sens inverse pour arriver à mes fins. Je dois construire ça couche sur couche, tension sur tension. Je ne me libère jamais de la partie tension. Là, il se trouve toujours de la colère et de l'énergie cachée¹⁹.» Et plus loin: «C'est une chose très personnelle... Vous êtes toujours au bord du gouffre... Et c'est de travailler sur cette frontière très périlleuse qui est intéressant²⁰.» Que retrouvons-nous ici, si ce n'est une *méthode* d'implication en profondeur et de participation totale? Et il n'y a aucune distinction entre l'attitude expérimentale de Tascona envers l'art et sa vie personnelle. Fait des plus remarquables, les propos de Tascona recueillis lors d'une récente entrevue révèlent chez lui une profonde continuité entre l'expérience corporelle, le quotidien et la création artistique. Ainsi, l'artiste passe continuellement d'une analyse des processus chimiques sous-jacents au changement à des commentaires sur sa propre «chimie corporelle»; des «transitions qui s'opèrent dans ce pays à celles qui se manifestent dans des mobiles au moment où ceux-ci filtrent la lumière à différents moments de la journée. Comme il le remarque:

Vous pouvez quitter la maison, aller vous promener, et à votre retour, la température peut avoir descendu de trente degrés, ou au contraire, avoir augmenté de trente ou de cinquante degrés. Et ceci constitue le genre de changement qui me plaît beaucoup, parce qu'il a un effet sur ma chimie corporelle et (dès que ça se produit) ce changement se manifeste dans mon œuvre²¹.



D: Tascona, *Interiors*

Nous pouvons examiner une autre facette de *Interiors* en considérant cette œuvre comme nous l'avons déjà fait précédemment, c'est-à-dire comme un modèle parfait de l'écologie. Tascona insiste sur le fait que, en s'occupant de l'environnement, il veut que des transformations se manifestent sous ses yeux: «Je travaille avec la lumière. Je veux voir quelque chose se transformer;

18. *Ibid.*, p. 7.

19. *Ibid.*, p. 4.

20. *Ibid.*, p. 3.

21. *Ibid.*, p. 5.

je veux changer tout l'esprit, toute l'idée de structure en lui ajoutant quelque chose qui n'affaiblira pas la structure elle-même²².» En montrant la nature sous la forme d'un jeu de la lumière sur la sphère suspendue, l'art assure la médiation entre la nature et l'édifice en tant que technologie. Le succès de *Interiors* en tant que technologie peut être justement attribué au fait que cette œuvre sert de médiation créatrice et discrète entre la structure (l'édifice) et la nature (les rayons changeants de la lumière extérieure sur la résine). Ainsi donc, *Interiors* change constamment! Selon l'heure du jour ou de la nuit (et ainsi selon la disparition ou la réapparition du soleil), et selon la position (état de l'attention) du spectateur, *Interiors* subit une transformation continuelle, presque en harmonie organique avec le rythme de l'activité humaine et de la nature. *Interiors* rend à la nature ce qui est à la nature, et à la technologie ce qui est à la technologie. Cette œuvre ajuste le biologiquement et physiquement donné au socialement créé et accompli. Ce processus fait de Tascona le créateur, l'incarnation d'un humanisme technologique.

VITALISME TECHNOLOGIQUE

Le vitalisme technologique constitue une troisième et importante perspective artistique sur la technologie dans l'art manitobain. Cette expression de l'imagination visuelle, de la relation entre la technologie, le paysage et la société, se situe à mi-chemin entre la complainte (dépendance technologique) et l'utopie (humanisme technologique). Si Warkov nous présente une série d'images inquiétantes sur l'aspect tragique de la technologie moderne, et si Tascona explore les possibilités d'une liberté créatrice dans l'élaboration d'une nouvelle approche pour comprendre la technologie, le vitalisme technologique représente alors une synthèse dynamique de ces perspectives opposées. Pour ce qui est de la façon de voir la technologie, le vitalisme partage pleinement le regret face à la suppression des traditions historiques par l'impitoyable imposition de la culture et de l'économie de la société technologique avancée. Sa force psychologique produit d'abord une profonde et écrasante impression de *désespoir*. Cependant, le vitalisme technologique renvoie aussi à une rencontre dynamique du passé et du futur, de la domination et de la liberté, de la résignation et de la création, dans l'imaginaire artistique. Dès qu'il menace de se dissoudre en un sentiment paralysant de douleur morale face à ce qui a été perdu dans le développement de la société technologique, le vitalisme est soudainement entraîné vers le futur et l'espoir par la promesse d'une technologie *émancipatoire*. Le combat particulier et sans aucun doute, la source de la grande créativité du vitalisme technologique, c'est qu'il est le produit d'une lutte constante entre les perspectives opposées qui voient la technologie, soit comme liberté, soit comme domination. Avec le vitalisme technologique, on passe soudainement à quelque chose de complètement nouveau et d'imprévisible! À tout moment, la perspective vitaliste apparaît comme l'aspect le plus avancé de tentatives continues de «réconciliation» qui se déroulent dans le discours manitobain allant de l'utopie (imagination culturelle) à la dépendance (imagination historique). En fait, le vitalisme technologique pourrait être vu comme le portrait littéral de la conscience canadienne-anglaise quant à ses positions, en tant que communauté politique, positions qui vont de la domination à l'émancipation, de l'instrumentalisme au finalisme. Cette perspective artistique inconfortable est comme un rapport remarquable et controversé sur les réflexions concernant les relations entre technologie et civilisation dans la société canadienne-anglaise.

Deux artistes manitobains illustrent l'approche du vitalisme technologique: Don Proch et Ivan Eyre.

Proch est le premier à avoir utilisé le *masque* pour exprimer les rapports paradoxaux et ambivalents entre la technologie et le paysage des prairies. Pour comprendre la *méthode* du réalisme de Proch, la collection de l'*Ophthalmia Company* est primordiale, on y trouve la base populiste et politico-sociale de cette méthode à l'état d'ébauche. Depuis sa première exposition d'envergure tenue à Winnipeg au début des années soixante-dix, Proch a travaillé aussi souvent que possible avec un groupe d'amis et de parents regroupés sous le nom de l'*Ophthalmia Company* d'Inglis, au Manitoba. Ophthalmia n'est pas une compagnie au sens légal du terme, mais plutôt dans une acception authentiquement populiste, une communauté d'amis liés par les valeurs premières de solidarité et d'entraide mutuelle. *Ophthalmia* (en français «ophtalmie») signifie *inflammation de l'œil ou de ses appendices*. Dans le nouveau monde ouvert par l'imagination de Proch, tout devient

22. *Ibid.*, p. 3.

ophtalmie, irritation oculaire. Proch prend souvent des scènes, des objets et des concepts familiers et les déforme afin (a) de briser les habitudes de vie qui nous empêchent de voir clairement la réalité sociale ou (b) de nous forcer à «voir» l'expérience afin de créer un souvenir fidèle du passé (rural) au moment où celui-ci se trouve placé sous l'influence (technologique et urbaine) du présent²³. En fait, l'Ophthalmia Company irrite l'œil du spectateur dans le seul but de modifier ses mécanismes de perception, de transformer sa façon habituelle de regarder le monde. Proch insiste pour que nous *apprenions* de nouveau à regarder notre propre réalité technologique et, de façon plus spécifique, la relation complexe qui s'établit entre la technique, la communauté et l'espace. Comme Proch le précise au sujet de ses productions artistiques: «Je travaille en amalgamant la haute technologie avec quelques vestiges du passé: un mélange de fibres optiques, de rayons laser et d'os²⁴.» Dans son œuvre, le futur (de la haute technologie) se frotte au passé (le souvenir de l'expérience Aessippi); une utopie faite de beauté formelle s'écorce au désespoir extrême des contenus. Tout fonctionne pour exprimer la «tension» entre le passé et le futur dans la société. Cependant, Proch ne se présente pas comme artiste de la complainte ou de l'utopie: son imagination singulière fusionne le désespoir et le possible en une nouvelle vision de la condition humaine. Il est, à vrai dire, le «Innis» de l'art canadien-anglais: l'artiste qui, bien qu'inconsciemment, exprime dans le langage de l'art visuel la vision essentielle atteinte par Harold Innis dans *Empire and Communications*. Dans cet ouvrage, Innis affirme que

nous devons voir l'histoire de la technologie comme étant contemporaine de l'épanouissement de la civilisation occidentale. Les hommes ont toujours expérimenté la technologie comme une lutte contradictoire entre les «forces centrifuges et centripètes», entre le temps et l'espace. Innis explique que la concentration sur un moyen de communication implique la présence d'un préjugé dans le développement culturel de la civilisation, préjugé favorisant soit une emphase mise sur l'espace et l'organisation politique, soit une emphase mise sur le temps et l'organisation religieuse²⁵.

Dans une certaine mesure, tous les travaux de Proch expriment une tension éloquente et brûlante entre le temps et l'espace, entre le pouvoir et le souvenir, dans la rencontre entre la technologie moderne et le paysage des prairies. Ce qui fait de Proch l'artiste authentique du «Nouveau Monde», c'est que, dans son œuvre, tout est en équilibre, rien n'a été réglé. Qu'elle s'avère une expérience émancipatoire ou un instrument de domination, la trop longue lutte concernant le destin et la technologie attend d'être résolue.

Un renversement extrêmement rapide se manifeste toujours dans les œuvres de Proch. En effet, l'artiste nous montre que le rapport de la technologie et du paysage contient des possibilités contradictoires. Tout dépend de notre capacité à voir clairement et sans broncher la dépendance technologique, et à trouver le courage d'agir. À cet égard, Proch apparaît comme existentialiste, dans la tradition de Jean-Paul Sartre. Sartre insistait sur le fait que la liberté humaine commence par la compréhension du fait que, même si nous demeurons toujours *impliqués* dans la situation humaine, la tâche cruciale des êtres humains doit être de tenter de transcender leur situation, de devenir les agents créateurs plutôt que les dupes de l'histoire. Dans l'expérience technologique, en fin de compte, les individus deviennent des entités inconnues, le destin imprévisible.

Nous pouvons saisir quelque chose de cette ambivalence dans la façon qu'a Proch de comprendre la technologie par son utilisation du *masque* comme façon de représenter artistiquement, dans l'expérience de la prairie, la lutte entre la tradition et la technocratie, le temps et l'espace. Les séries de masques de Proch traduisent parfaitement les possibilités conflictuelles de l'expérience technologique. D'un côté, les masques (*Prairie Plough Mask*, *Manitoba Mining Mask*, *Chicken Bone Mask*) offrent une image aussi ennuyeusement réaliste et aussi sinistre que possible de l'effet envahissant de la technocratie, en *retravaillant* le paysage de la nature et de la conscience humaine. Dans la mesure où ce qui apparaît à l'extérieur du masque représente ce que la conscience voit de l'intérieur, on rejoint la mise en garde du penseur canadien Edmund Carpenter relativement à ce que serait le destin humain confronté à la puissance de la technologie: «Ils sont devenus ce qu'ils ont perçu.²⁶» Visuellement, les masques de Proch représentent l'impact de la technologie industrielle, «massant» le cerveau humain, supprimant la nature organique et l'imagination humaine. Ce sont

23. Don Proch, *Visions* interview, p. 3.

24. *Ibid.*

25. Harold Innis, *Empire and Communications*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, p. 170.

26. Edmund Carpenter, *They Became What They Beheld*, New York, Ballantine Books, 1970.



E: Proch, *Manitoba Mining Mask*

presque des images *suffocantes* de la vie dans la société contemporaine. Ainsi, Proch nous apporte rien de moins qu'une profonde intuition psychologique du fonctionnement de la technologie moderne. La perte de ce qu'il y a de plus précieux dans l'expérience humaine (Proch parle du besoin de «se souvenir») semble presque irrévocable. La mort rôde partout dans l'œuvre de Proch: les puits de mine pour les «yeux» dans *Manitoba Mining Mask*; les mains qui sortent du *muskeg* dans *Walking Plow*; l'image du crâne dans *Prairie Plough Mask*.



F: Proch, *Rainbow Mask*

Cependant, la recherche de la source de toute cette tension nous amène à découvrir une autre signification des masques. Lorsqu'Adèle Freedman (*Saturday Night*) commence un article en disant: «Don Proch est le chaman de l'art des prairies», c'est parce que le masque a une signification symbolique, mythologique. Cette qualité chamanique du masque a été décrite de façon éloquente

par Karyn Allen dans sa critique de la contribution de Proch à une exposition importante: *The Winnipeg Perspective 1981 — Ritual*:

Le port du masque comme moyen d'attirer un esprit constitue une pratique centrale des rites chamaniques. Selon le rituel, en revêtant le masque, on échange son identité avec celle de l'esprit qui est suggéré par les symboles et les images du masque. Dans plusieurs des masques de Proch, il y a un échange sous-entendu, fusion entre les éléments humains et imagiers. Dans d'autres, la notion chamanique du masque en tant que protection contre les esprits diaboliques pourrait être inférée. Le *Manitoba Mining Mask* constitue un exemple manifeste²⁷.

En un sens fondamental, les masques de Proch «invoquent... l'esprit de la terre²⁸». En fait, Proch rend explicite l'échange d'identités impliquées par le «port du masque» lorsqu'il décrit les «nuages comme des cerveaux» et souligne qu'il existe toujours «un rapport avec les yeux²⁹».

L'idée du paysage sur la tête vient simplement d'une vision des prairies dans laquelle le spectateur entre en relation avec le paysage au niveau des yeux, ce qui s'apparente presque à une vision périphérique de 360 degrés; même si on est en train de regarder quelque chose de particulier, on a la sensation de ce qui se trouve autour et en arrière de soi. C'est à peu près comme si on tournait sur une table-tournante, sauf que c'est l'inverse³⁰.

Le masque a pour but de «repenser» la relation entre l'intention humaine (technologie) et l'environnement, dans l'expérience des prairies. Ici, la technologie elle-même (la *présence humaine* dans le relabourage de la terre) devient la *troisième dimension* de l'environnement des prairies. «Je considère mes œuvres comme des dessins tridimensionnels, de dire Proch. Dessiner le paysage en trois dimensions, c'est encore une façon d'être totalement conscient de son environnement ou d'essayer de s'en rapprocher le plus possible³¹.» S'il est juste d'appeler Proch «le chaman de l'art des prairies», c'est donc parce que, en méditant sur l'effet réciproque dialectique (la «fusion» des identités) entre l'environnement et la technologie, il a véritablement articulé un nouveau «langage de la vision». En nous forçant à devenir «totalement conscients» de l'environnement, les masques de Proch marquent aussi le commencement d'une longue redécouverte humaine. Ils suggèrent que l'environnement (*Inglis View Mask, Rainbow Mask, Prairie Nude*) fait effet silencieusement mais sans répit, en fournissant à ses habitants une façon différente de voir. Et, cherchant à nous rendre conscients de l'impact des technologies industrielles en «masquant» l'environnement, Proch fait appel à l'esprit de la terre lui-même, pour qu'il lui vienne en aide lors du délicat processus de «guérison des personnalités humaines abîmées». En définitive, l'œuvre de Proch possède une importante valeur *thérapeutique*.



G: Proch, *Night Landing*

27. Karyn Allen, *The Winnipeg Perspective, 1981: Ritual*, p. 12.

28. *Ibid.*

29. Don Proch, *Visions* interview, pp. 2-3.

30. *Ibid.*, p. 2.

31. *Ibid.*, p. 4.

Le même phénomène se retrouve chez Ivan Eyre. Cet artiste canadien a réalisé une série de peintures mythologiques sur la société moderne (*Moos-O-Men, Birdmen*), peintures qui semblent presque «indescriptibles» tant elles forcent les profonds archétypes à l'œuvre dans la société technocratique à remonter à la surface de notre conscience. À propos d'Eyre, on pourrait formuler la même remarque que celle que Freud fit jadis au sujet de Léonard de Vinci, et dire qu'il s'est réveillé «pour se retrouver au milieu du cauchemar qu'il pensait être en train de faire³²». En fait, Eyre affirme que les thèmes dominants de ses peintures mythologiques se meuvent et jouent au bord de «folies lointaines». «Elles (les folies) se manifestent habituellement sur la ligne d'horizon, hors de ma portée, hors de mon emprise; telle est la façon dont je perçois la violence, comme une chose que je n'ai jamais vécue personnellement, mais qui est toujours là quelque part³³.» Le peintre des «folies lointaines» exprime son point de vue sur la technologie dans un langage pictural différent de celui de Proch. Cependant, on peut constater une similitude entre les visions artistiques de Proch et d'Eyre, dans la mesure où ils expriment tous deux une vision cauchemardesque de la société moderne; une société qu'ils décrivent comme étant vampirique, démoniaque et composée d'«âmes mortes», à tout le moins dans sa dimension technocratique. L'œuvre d'Eyre nous oblige à «voir» sans doute pour la première fois, le *côté sombre* de la société technocratique. Tandis que Proch a recours à la riche imagerie du masque pour bouleverser la «vision normale», l'imagination d'Eyre s'enracine dans le langage des archétypes. Eyre nous conduit dans un état qui s'apparente au rêve, qui nous force à reculer de plus en plus dans le temps, toujours en quête du profond et monstrueux symbolisme libéré par la société technocratique. Au sujet de la *technique* utilisée pour réaliser ses peintures purement mythologiques, l'auteur précise:

Chaque point de vue a tendance à vivre dans un long rectangle horizontal; et, à mesure que l'on se déplace d'une ligne de démarcation à l'autre, on tend à passer d'une séquence temporelle à une autre, à mesure que l'on monte vers le haut de la toile.

Ses peintures révèlent une fascination presque obsédante pour les archétypes de l'expérience moderne. Ceci amène Eyre à préciser que son principal souci, qui transparait à travers les tableaux paysagers et mythologiques, est «la forme fondamentale, sans prise en compte du sujet³⁴». Tandis que Proch se sert du masque pour évoquer le «double paysage» inhérent à la rencontre technologie/nature dans l'environnement des prairies, Eyre s'intéresse au langage plus ambigu de la «métamorphose». Ses tableaux agissent comme un «premier système d'alerte» qui souligne explicitement que, en assimilant la liberté humaine à la libération des «énergies dynamiques» de la technologie, nous pourrions avoir libéré, même par inadvertance, des démons incontrôlables. À l'arrière-plan de l'imagination d'Eyre se trouve l'ancien mythe de Prométhée. Ses peintures font constamment allusion au fait que nous avons encore à payer la note pour notre domination technologique sur la nature. La technologie moderne nous a permis d'être prométhéens, comme des quasi-dieux, et de pouvoir étendre notre contrôle presque sans limites sur la nature humaine et non humaine. Mais maintenant, tout comme le théoricien de la technologie Eric Havelock l'a précisé dans son célèbre ouvrage intitulé *The Myth of Prometheus*, l'autre côté du «rêve» de Prométhée se manifeste. Le «côté sombre» du rêve prométhéen et la «volonté de technologie» renferment les germes de la destruction. Le futur anéantissement de la société, dû à une soif intarissable de pouvoir, demeurerait caché mais déjà annoncé par son passé. La «métamorphose» (*Moos-O-Men, Birdmen*), thème constant dans l'imagination d'Eyre, révèle seulement qu'une fin imminente et certaine attend les civilisations qui ne respectent pas les limites de tolérance de la nature sociale et non sociale.

Eyre est un réaliste technologique: à l'instar de celle de Proch, son œuvre témoigne d'une profonde ambivalence. Dans l'œuvre de Proch, l'oscillation entre l'humanisme et la dépendance technologiques apparaît de la manière la plus saisissante dans la grande différence de thèmes existant entre le paysage menacé de *Manitoba Mining Mask*, l'unité organique de *Rainbow Nude* et l'effet inquiétant de *Night Landing*. Dans l'imagination d'Eyre, la lutte opposant les impulsions conflictuelles de l'utopie et de la dépendance est encore plus frappante. C'est l'incompatibilité de perspectives entre les peintures «mythologiques» et l'œuvre presque «mystique» de *Hill Mist* ou de *Sky Pass*. La nette transition qui s'est opérée dans la vision d'Eyre entre le cauchemar du passé (*Moos-O-Men, Birdmen*), et l'utopie de l'esprit (*Sky Pass*) évoque l'œuvre antérieure d'un autre peintre canadien, Lauren Harris. Comme chez Eyre, l'œuvre de Harris a oscillé entre une première

32. S. Freud, *Leonardo Vinci*, New York, Vintage, 1947, p. 17.

33. Ivan Eyre, *Visions* interview, p. 5.

34. *Ibid.*



H: Eyre, *Birdmen*

phase de naturalisme (l'analogue artistique de la dépendance), et une phase subséquente de peintures (idéalistes) mystiques, guidée par l'humanisme religieux de la théosophie.

Le génie d'Eyre réside dans son habilité à harmoniser les «fraîches» lignes géométriques de l'abstraction (le *sine qua non* de l'expérience technologique) et le courant organique du paysage naturel. Ses peintures suggèrent que l'intervention humaine (technique) dans l'environnement devrait engendrer non pas un effet ennuyeux et monotone, mais un paradis de «hauts contrastes». C'est dans *Sky Pass* que ceci est le plus explicite. Eyre a précisé qu'il existe dans cette peinture un «contraste» et un conflit dans les processus, créant une sorte de drame dans le tableau. Le trapèze encadre une œuvre, ce que l'espace environnant ne peut véritablement accomplir³⁵. On pourrait dire que, pour Eyre, la relation entre la technologie et la nature devrait toujours s'apparenter à celle existant entre l'art et l'expérience. «Ce sont des réalités distinctes. Et aussitôt que nous commençons à confondre l'expérience de l'art avec la vie de tous les jours, je me sens moins enchanté par cette expérience, ça m'intéresse moins³⁶.» Le secret de l'imagination d'Eyre, c'est sa merveilleuse capacité à nous prendre par surprise, à nous enseigner la grande valeur d'une perception du monde qui fonctionne en «créant des surprises», des «repoussoirs», afin de fournir une autre vision, sans doute plus riche, de la nature et de la vie. *Sky Pass* nous prend ainsi par surprise: cette peinture met en valeur la magistrale qualité du paysage montagneux en introduisant le «haut contraste» d'un trapèze semblable à l'espace.

L'impulsion (du trapèze) est née d'une sensation ressentie alors que je voyageais à travers les montagnes; j'imaginai mon esprit en train de courir librement à travers la vallée. (C'est) une autre façon de se déplacer à travers cet espace, qui vient peut-être à l'encontre des mouvements latéraux qui sont illustrés dans le reste du tableau. C'est une façon d'atteindre et de passer à travers cette région centrale dans un état spirituel ou sublime, si j'ose dire³⁷.

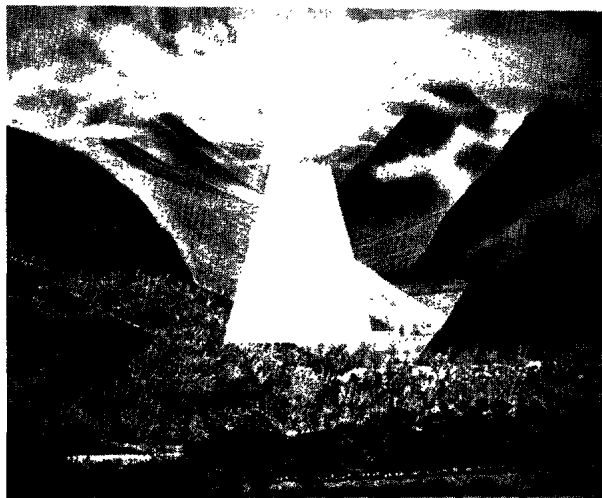
Dans la mesure où cette redécouverte d'une approche *substantive* et non instrumentale de la technologie dépend d'une nouvelle façon de concevoir la relation complexe entre la nature, la communauté et la technologie, Eyre est également exemplaire en élaborant un «langage de la technologie» alternatif. Les propos d'Eyre concernant le langage de la peinture s'appliquent directement à la reformulation des principes de base de l'expérience technologique. Eyre soutient de façon très éloquente que «dans la peinture, l'intellect non émotif n'a aucun sens. Toutes les émotions humaines doivent se retrouver à l'intérieur du langage de la peinture³⁸». Le «but» de la peinture n'est ni de

35. *Ibid.*, p. 9.

36. *Ibid.*, p. 7.

37. *Ibid.*, p. 9.

38. *Ibid.*, p. 6.



I: Eyre, *Sky Pass*

se confondre avec la vie (ainsi, Eyre précise que l'art et la vie sont deux entités différentes), ni de demeurer en marge des «problèmes sociaux». Pour Eyre, la peinture devrait demeurer *abstraite*, précisément dans le sens où «la conscience abstraite est celle qui se déplace à toute vitesse³⁹». Et une conscience qui «fonctionne à toute vitesse» en est une qui fusionne l'imagination et l'environnement de façon à «construire quelque chose qui, de différentes manières, suggère le futur». Eyre cherche un «langage de la peinture» qui, d'une façon complètement réaliste, mette en valeur l'énergie rayonnante de l'être humain⁴⁰.

Quand je pense à un être humain, je ne vois pas une silhouette avec une tête, deux bras, un torse et deux jambes. Je vois plutôt quelque chose de beaucoup plus compliqué, de beaucoup plus complexe et d'inconnaissable.

(C'est) presque un système d'énergie avec des points de vue changeants, où les espaces qui se trouvent à l'extérieur de la figure sont attirés vers l'intérieur comme par une véritable force physique, au lieu de laisser la figure être la réalité et l'espace au-delà de cette figure n'être que l'arrière-plan⁴¹.

Selon Eyre, le «langage de la peinture» tente de saisir la structure interne de la société, de la réalité humaine individuelle, *en se frayant un chemin à l'intérieur de l'une et de l'autre*. C'est quand il est isolé à l'intérieur de la société, et non pas à l'extérieur de celle-ci, que le peintre est le plus créateur. Et ainsi, le langage pictural agit comme un agent créateur à l'intérieur de la société, soulignant la «symétrie» dynamique de l'expérience humaine. «(Ce sont comme) des frontières à l'intérieur de frontières, des boîtes à l'intérieur de boîtes, et où il y a une sorte de centre; et les choses se déploient à partir de ça (le centre) ou retournent à nouveau vers l'intérieur: comme une fleur qui s'ouvre et se referme⁴².»

L'approche de la peinture qu'Eyre utilise comme façon de faire éclater les idéologies et de découvrir une «multitude de perspectives» à l'intérieur de la situation humaine fournit également une clef importante pour la création d'un nouveau «langage de la technologie». Enfin, si George Grant a raison de dire que «la technique, c'est nous», sans doute doit-on, par conséquent, repenser la place de la technique dans l'imagerie créatrice des artistes. Implicitement, donc, Eyre nous dit qu'une compréhension *substantive* de la technologie commence par insister pour que les productions sociales mettent en branle un *processus* dynamique d'autotranscendance et d'auto-accomplissement. Une technologie intéressante serait comme le trapèze dans *Sky Pass*: elle exprimerait la beauté intérieure de la vie et de la nature sous *forme* dynamique, tout en établissant un «fort contraste» avec la difficile situation humaine du présent. Elle serait réaliste, il y serait question de besoins humains *réels*; et, simultanément, elle serait exigeante envers l'imagination humaine. Comme une

39. *Ibid.*, p. 4.

40. *Ibid.*, p. 10.

41. *Ibid.*, p. 11.

42. *Ibid.*, p. 10.

peinture regroupant les «formations mentales» pures de l'intellect et les sensations humaines presque primitives, la technique représenterait une «sythèse dynamique» de moralité, d'intellect et de sensation. Quant à l'objectif ultime d'une technologie *substantive*, si Eyre a raison, il pourrait de fait être erroné de le penser en termes de fin extrinsèque: la technologie qui se tient en marge de la véritable expérience *vécue* ferait mieux d'être repensée comme un processus créateur dont chaque phase aurait alors pour but d'amplifier les «énergies rayonnantes» des êtres humains, et de se rattacher à une harmonie intérieure, structurale et historique, entre la terre et son peuple.

LE MIROIR DE LA TECHNOLOGIE

Considérée non pas comme un événement statique mais un processus créateur, l'expérience technologique pourrait remplir la promesse *et* le défi inhérents aux œuvres de Proch et d'Eyre. Une technologie créatrice ferait éclater les systèmes idéologiques fermés et permettrait une «multitude de perspectives» sur la situation humaine. Quant aux moyens menant à l'idéal d'une technologie conçue comme processus créateur, il ne s'agit de rien d'autre, bien entendu, que du défi de repenser l'expérience technologique à partir de la perspective dynamique du «langage de la peinture». Il se peut que Proch et Eyre nous aient montré plus que le «miroir de la technologie». Leur ambiguïté et ce qui rend leur œuvre fascinante, c'est précisément qu'il existe aussi une *courbure interne* dans le miroir de la technologie. Il n'est pas simplement question de vivre à une époque de transition, dans laquelle tout peut facilement se diviser en passé et futur, en souvenir et en possibilité. Le destin humain, c'est de vivre maintenant à une époque dans laquelle la complainte historique d'Esther Warkov peut exister de concert avec l'utopie dynamique de Tony Tascona, et ceci parce que *les deux sont simultanément vraies*. Si «la technique, c'est nous», le destin humain se joue dans le miroir de la technologie, et nous en sommes témoins. Dans la mesure où nous nous retrouvons avec Eyre dans un monde cauchemardesque littéralement en train de s'effriter, dans un monde où «le centre ne peut plus tenir», et avec Proch à la frontière d'une nouvelle possibilité humaine, dans la mesure enfin où la *contradiction* est notre lot, alors tout dépend du courage humain pour penser le monde à nouveau dans le langage ambivalent de la peinture, comme ce fut et sera toujours le cas.

RÉSUMÉ

Marshall McLuhan a décrit l'imagination artistique comme un «premier système d'alarme» des changements majeurs qui s'opèrent dans la logique de la société technologique. Pour McLuhan, les artistes sont comparables à des «sondes» qui explorent la relation entre la technologie et la culture, précisément parce que leurs œuvres se situent si souvent aux frontières de l'expérience technologique. Si tel est le cas, il existe donc un groupe d'artistes manitobains contemporain qui a beaucoup de choses à nous dire sur l'art émancipatoire et la technologie puisque ses productions artistiques évoquent la technologie comme déchéance et extase. La vision manitobaine constitue une façon radicalement nouvelle de «voir» l'impact social et culturel de la technologie.

SUMMARY

Marshall McLuhan once described the artistic imagination as an «early warning system» of major shifts in the logic of technological society. For McLuhan, artists are like «probes» of the relationship of technology and culture just because their work is so often at the frontiers of technological experience. If this is so, then there is a contemporary group of Manitoba artists who have much to tell us about emancipatory art and technology since their artistic productions dwell on technology as decay and ecstasy. The Manitoba vision? It's a radically new way of «seeing» the social and cultural impact of technology.

RESUMEN

Marshall McLuhan describió la imaginación artística como un «sistema de alarma precoz» de cambios mayores dentro de la lógica de la sociedad tecnológica. Para McLuhan, los artistas son como un «sondeo» de la relación entre tecnología y cultura porque su trabajo se sitúa a menudo en la frontera de la experiencia tecnológica. Si esto es así, he aquí un grupo contemporáneo de artistas de Manitoba que tienen mucho que decirnos sobre arte emancipatorio y tecnología a partir del momento que sus producciones artísticas permanecen por encima de la tecnología como decadencia y éxtasis. La visión manitobana? Es una nueva vía radical de «mirar» el impacto social y cultural de la tecnología.