

Et l'objet devient contexte From object to concept

Serge Fisette

Volume 6, numéro 3, printemps 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9778ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fisette, S. (1990). Et l'objet devient contexte / From object to concept. *Espace Sculpture*, 6(3), 10–13.

ET L'OBJET DEVINT CONTEXTE

« La sculpture moderne s'empare de l'espace et du lieu comme expérience vécue et sort ainsi l'oeuvre de sa condition traditionnelle d'objet que l'on regarde. Elle devient expérience du réel. »¹ Cette réflexion de Dominique Bozo reprend l'un des thèmes développés par Rosalind Krauss dans son livre *Passages in Modern Sculpture*.² Cette idée qu'en délaissant la représentation mimétique et la notion de récit (où chaque détail de l'oeuvre en relief se devait d'être orienté vers la logique de l'ensemble), la sculpture s'est ouverte, agrandie, elle a opéré ce que l'on pourrait appeler une *euphorisation* du fragment : le fragment qui désormais existe pour lui-même.

Un phénomène particulièrement remarquable dans les années soixante où les sculpteurs introduisent dans leurs oeuvres la discontinuité et la disjonction : la sculpture devenue un volume irrationnel, un ensemble d'éléments périphériques dépossédés de la logique d'un coeur construit, d'une armature interne. À cela, s'ajoute une théâtralisation, une

dramatisation des installations qui renouvelle le rapport du spectateur à l'oeuvre, amène une brisure dans la façon que le spectateur a de se voir et de voir l'oeuvre, qui tend à abolir la frontière entre l'art et la vie. Les Minimalistes, par exemple, privilégieront dans leur travail une disposition d'éléments neutres et, par là, déplaceront la perception de l'objet isolé vers son contexte, sa mise en situation : non plus « la sculpture comme forme, la sculpture comme structure, mais la sculpture comme lieu ».³

Ce nouvel être de "l'objet" d'art et sa nouvelle mise en espace se retrouvent curieusement dans plusieurs disciplines : la peinture, la musique, la danse, le théâtre, comme si *tous les arts* contemporains participaient à un même mouvement, à une même école, celle de la dispersion hors de leurs cadres traditionnels ressentis comme trop étroits, étouffants et sclérosés. Une volonté de se redéfinir autrement, de faire éclater les balises, d'envahir d'autres territoires, de *s'interdiscipliniser* à la fois que de s'inscrire plus intimement, plus directement dans

Serge Fissette

Translation :

Elizabeth Wood

FROM OBJECT TO CONTEXT

« By taking possession of space and site as a lived experience, modern sculpture removes the work from its traditional role as an object to be looked at: it is transformed into an experience of reality. »¹ This reflection by Dominique Bozo re-addresses one of the themes developed by Rosalind Krauss in her work *Passages in Modern Sculpture*², this idea that by abandoning figurative representation and the concept of narrative (where it was required that every sculptural detail of the work contribute to the logic of the whole), sculpture has opened up, broadened, begun to permit the increased autonomy of each element: element which now can exist independently.

One particularly noteworthy phenomenon of the sixties, where sculptors introduced into their works discontinuity and disjunction: sculpture became an irrational volume, a set of peripheral elements lacking the logic of a unified whole, an internal structure. To this was added a certain theatrical aspect, a dramatization of installation which changed the relationship between the spectator

and the work, eliciting a rupture in the viewer's perception of self and of the work, and thus erasing the border between art and life. The work of the Minimalists, for example, was characterized by a disposition of neutral elements and, with that, a redirection of perception from the isolated object to its context: no longer « sculpture as shape; sculpture as structure, but sculpture as place ».³

This new "art object" with its new-found place in space is curiously enough evident in several disciplines: painting, music, dance, theatre, as though "all of the contemporary arts" were participants in a same movement, a same "school", breaking free from traditional frameworks considered too narrow, suffocating and rigid. The desire prevailed to re-define, to explode boundaries, to invade other areas, to adapt an "interdisciplinarianism", to create works which maintained a firm hold on reality in order to better reach the other, the spectator, be that an attentive listening audience or an observing individual.

leur lieu de déploiement : une prégnance, une prise sur le réel pour mieux rejoindre l'autre, le spectateur, que celui-ci soit un public écoutant ou un sujet regardant.

Afin de voir quelques-uns de ces changements apparus *un peu partout au même moment*, j'ai rencontré deux praticiens "hors-sculpture" : Walter Boudreau, directeur artistique de la Société de Musique Contemporaine du Québec (SMCQ) et Claude Sabourin, professeur de scénographie au département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. L'un et l'autre rendent compte ici de cette nouvelle spatialité qui a envahi et transformé leur champ d'exploration respectif, comme elle a modifié la sculpture des dernières décennies.

LA MUSIQUE

Mais qu'est-ce que la musique, s'interroge d'entrée de jeu Walter Boudreau, comment peut-on la définir? Est-ce de manipuler des fréquences?... Contrairement au langage parlé qui fait intervenir des sons reliés à une idée, à une représentation, la musique demeure un véhicule purement abstrait. Que veut dire un adagio de Mozart, une fugue de Bach? Qu'est-ce que cela transporte comme concept? Rien, à vrai dire. La musique n'exprime rien comme telle. Ainsi, il ne s'agit pas pour la musique contemporaine de trouver un nouveau langage et ce, même si certains compositeurs et théoriciens ont eu

In order to understand some of these changes which evolved "everywhere at the same time", I met with two artists from outside the area of sculpture: Walter Boudreau, artistic director of the Société de Musique Contemporaine du Québec (SMCQ) and Claude Sabourin, professor of stage design in the theatre department of l'Université du Québec à Montréal. Each, in turn, describes here this new concept of space which has invaded and transformed their respective field of exploration, as it similarly has changed the sculpture of recent decades...

MUSIC

But what is music?... the question is posed immediately by Walter Boudreau... how can we define it? Is it limited to the manipulation of frequencies?... Unlike spoken language, in which sounds are related to an idea, a representation, music remains a purely abstract vehicle. What exactly does an adagio by Mozart or a fugue by Bach mean? What concept does it transmit? Nothing, actually. Music does not really express anything, as such. And so, it is not up to contemporary music to invent a new language, even if certain composers and theoreticians have had the pretention to affirm that this is the case. Musical language, in effect, comes down to the individual way in which each creator chooses to organize the physical phenomenon of transmitting

Walter Boudreau, *Les sept jours*.
Détail de la partition. Les Éditions
Québec-Amérique. 1981.

la prétention de l'affirmer. Le langage musical, en fin de compte, n'est qu'une manière propre à chaque créateur d'organiser le phénomène physique qui est de faire entendre des fréquences sonores à travers une panoplie d'instruments qui sont aussi des inventions physiques, que ce soit le piano, la harpe ou le synthétiseur. Et le rituel n'a pas changé, même si la musique contemporaine organise les choses autrement et, en établissant une relation différente entre les sons, provoque de nouvelles sensations chez l'auditeur.

L'une des grandes révolutions de la musique du XXe siècle a été de reconsidérer les codes, les canons établis, de briser certaines règles jugées trop rigides. Cette rupture se situe dans les années cinquante-soixante où l'on assiste à une véritable explosion : on réagit à ce qui est considéré comme la bonne façon de construire la musique, on crée des oeuvres *ouvertes* où les musiciens ont la liberté d'opérer des choix, de déterminer la forme même de l'oeuvre selon leur propre réaction au matériau. Des oeuvres dont le déroulement des séquences est différent. Différent de celui d'une symphonie par exemple, où tout est écrit et parfaitement structuré : le premier thème puis le deuxième, les ponts, etc., tout s'enchaîne et l'exécutant n'a d'autre possibilité que de suivre les directives dictées par le compositeur. Dans une oeuvre ouverte, au contraire, l'auteur offre plusieurs alternatives : à la section 1 jouée dans tel tempo par la clarinette pourra succéder la section 3 où le trombone mènera le jeu.

sound frequencies through a wide variety of instruments, themselves physical inventions, be that piano, harp or synthesizer. And the ritual has not changed - even if contemporary music does organize things differently and (by establishing different relationships between the sounds) does elicit new feelings from the listener.

One of the greatest eruptions of the music of the twentieth century was the re-thinking of certain codes, of certain established canons, the breaking of certain rules felt to be too rigid. This break occurred in the fifties and sixties during a veritable explosion: a reaction to what had been considered the proper method of constructing music. "Open" works were created, works in which the performers themselves had the freedom to make choices, and thus to determine the form of the work, based on their own reactions to the material. Works in which the playing of sequences is different. Different from that of a symphony, for example, which is written within a well-defined structure: the first theme, followed by the second, the bridges, etc., one section succeeds another and the performer has no options but to follow the instructions laid down by the composer. In an open work, contrastingly, the author offers several alternatives: section one played at a certain speed by the clarinet could follow section three, where the trombone would take over. The choice of intervals, similarly, could vary and could be presented in a different order. Often, even,

Le choix des intervalles, également, pourra varier et être présenté dans un ordre différent. Souvent même, c'est toute l'organisation formelle de l'oeuvre qui changera d'une présentation à l'autre. Je pense à une pièce de Stockhausen, intitulée *Refrain*, dans laquelle un côté de la partition est tout à fait "normal" tandis que dans la partie gauche, les portées sont inscrites en cercles et recouvertes d'une règle translucide qui détermine la façon dont les divers paramètres devront être organisés. Si l'on place la règle dans un certain angle, cela indique que tel son devra être *forte* au lieu de *pianissimo*, tel événement joué à tel tempo plutôt qu'à tel autre. Toutes les possibilités de jeu sont alors fantastiques...

On peut noter un autre parallèle avec la sculpture (qui a délaissé la figuration pour l'abstraction), et la musique qui a longtemps traîné une mélodie. Aujourd'hui, la musique est devenue un objet de spéculation pure au niveau des relations qui existent entre les sons.

the entire formal organization of the work changes from one performance to another. I refer here to a piece by Stockhausen, called *Refrain*, in which one side of the score is completely "normal" whereas in the left section the voices are written in a circular pattern and a transparent ruler determines the organization of the various perimeters. The ruler placed at a certain angle indicates that the sound should be loud instead of soft, that a certain section should be played at one tempo instead of another. So the possibilities of playing are infinite...

Another parallel can be drawn between sculpture (which abandoned figuration for abstraction), and music, which for so long clung to melody. Today, music has become an object of pure speculation about the relationships which exist between sounds. John Cage, in *Fontana Mix*, merged several different American radio stations, a kind of sound "happening" bursting with totally unrelated sounds.

Ainsi John Cage, dans *Fontana Mix*, a canalisé plusieurs stations radiophoniques américaines, en a fait un mixage, une sorte de happening sonore où surgissent quantité d'événements qui n'ont aucune relation entre eux. De même, comme on conçoit des sculptures en fonction du site, on crée des oeuvres pour des lieux précis. Pour le Complexe Desjardins, il y a deux ou trois ans, j'ai composé avec des confrères des fanfares pour des ensembles de cuivre et de percussion en utilisant les étages et les basiliaires. Xénakis a déjà tenté de telles expériences en faisant éclater l'orchestre et en éparpillant les musiciens dans l'espace, jusque dans le public. Charles Ives aussi, au début du siècle, a fait des tentatives un peu analogues en Nouvelle-Angleterre. Il a placé le public au centre du village, près de l'église et, en utilisant des fanfares postées aux limites du village et jouant des airs différents, il a fait se rapprocher les deux groupes qui, progressivement, intermêlaient leur musique respective.

Claude Sabourin,
"Trois isolés qui voient
la nuit pour la première
fois" (Rilke), 1989.
Dessin sur papier.
Extrait de "Images
scénographiques".



Thus, much as we can conceive of sculpture with regards to a particular site, we can create works for specific places. Three years ago, for performance at Complexe Desjardins, I composed, together with my colleagues, fanfares for brass and percussion ensembles by using the terracing and mezzanines. Xenakis had already attempted experiences such as this when he exploded the orchestra and scattered the musicians throughout the performance space, even among the audience. Charles Ives, at the turn of the century, had made parallel attempts in New England. He situated the audience at the heart of the village, near the church and positioned two brass bands, playing different music, at opposing village limits. As the distance between the groups progressively narrowed, their respective music blended.

THEATRE

Multidisciplinary artist Claude Sabourin is, above all, involved with theatre. Last January 15 - Febru-

LE THÉÂTRE

Claude Sabourin est un artiste pluridisciplinaire mais, avant tout, un homme de théâtre. Du 15 janvier au 25 février dernier à la Place des Arts de Montréal, il présentait *Images scénographiques*, une exposition d'une cinquantaine d'oeuvres sur papier illustrant des «propositions et des mises en scène scénographiques ponctuées par un montage de textes tirés de *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard».

À l'instar de la sculpture et de la musique, le théâtre contemporain a cherché à reconsidérer ses objets de référence, à se situer dans un espace autre que celui du modèle traditionnel. D'aucuns ont questionné les rôles de l'acteur ou du metteur en scène, d'autres l'aménagement physique des lieux de présentation, d'autres encore ont remis en cause la scène elle-même : le rapport scène-salle, spectateur-acteur. Cette recherche a fait naître des expériences diverses : concevoir des salles transfor-

ary 25 at Montreal's Place des Arts, his *Images scénographiques* was presented, an exhibition of some fifty works on paper illustrating «ideas and conceptual stage sets and designs, punctuated by writings drawn from *La Poétique de l'espace* by Gaston Bachelard».

As did sculpture and music, contemporary theatre attempted to re-consider its points of reference, to situate itself within a space other than that proposed by the traditional model. Some re-questioned the roles of the actor and the director, others the design and physical characteristics of the performance spaces, others again questioned the concept of the stage itself: the relationship between stage and theatre space, between spectator and actor. This searching resulted in diverse experiments: the conception of transformable theatre spaces which could be modified from one work to the next; transform (temporarily) into theatres such unsuspecting spaces such as arenas, college cafeterias or pools. Actors themselves grouped together and became authors in order to write new kinds of works, more open

mables pouvant être modifiées d'un spectacle à l'autre; *théâtraliser* des espaces non convenus comme un arène, une cafétéria de collège ou une piscine. Des comédiens se sont même regroupés et métamorphosés en auteurs afin d'écrire d'autres types de pièces, des pièces mieux adaptées aux nouveaux lieux du théâtre d'aujourd'hui.

C'est dans cette direction que s'orientent les images de Claude Sabourin : des images qui «trouble(nt) les notions d'une spatialité»(Bachelard), qui, tout en questionnant leur propre théâtralité, proposent de revoir l'aménagement de l'espace, de modeler le lieu de la scène et, de ce fait, le comédien lui-même (tout comme l'architecte module l'homme contemporain en modelant les espaces habitables). Interroger «les rapports entre l'objet architectural et sa situation dans l'espace, et le personnage-acteur». Des architectures comme une «version post-moderne du palais à volonté».

Dès lors, la scène bascule de la deuxième à la

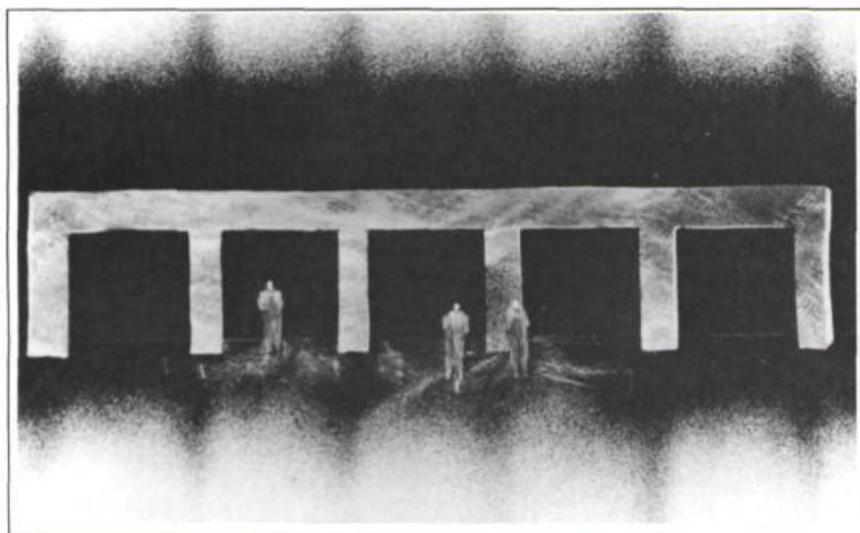
troisième dimension. La toile peinte, fenêtre d'illusion sur le monde, est remplacée par un espace scénique réel ponctuée de parois opaques. À la perspective linéaire et objective de la Renaissance succède une perspective subjective, faite d'une multiplicité d'écrans qui se superposent par étage-ment, comme le faisaient les fresquistes égyptiens ou les artistes du Moyen-Âge.

Il n'y a plus désormais de point de fuite (où s'enfuir!); il n'y a plus de référence au réalisme naturaliste, mais la seule «réalité d'un espace construit au service de l'acteur». L'allusion a remplacé l'illusion. «L'oeuvre théâtrale, écrit Edward Gordon Craig, ne réside ni dans le texte de la pièce, ni dans le jeu des acteurs, mais dans le spectacle. Pour conférer au spectacle sa qualité d'oeuvre d'art, il convient d'utiliser ses éléments non pour reproduire la réalité, mais pour la transcender»

C'est cette transcendance que présentent les images de Claude Sabourin, une manière d'architect-

turer la scène, de la spatialiser. Des oeuvres qui sont des propositions à des chorégraphes, à des metteurs en scène pour inventer des spectacles; qui sont des... *décors en quête d'auteur!...*

Que disent ces personnages : «personnages-témoins, acteurs de drame imaginaire à la recherche d'une plénitude, personnages en quête d'existence qui suggèrent des spectacles à écrire»? Que disent ces personnages arrêtés, immobiles, mais chargés de mots? Que disent-ils dans ce prétexte d'un décor d'une pièce à faire? Quels sont ces espaces, si ce n'est celui de l'espace intérieur de l'homme contemporain? Celui du drame contemporain de l'être isolé entre des murs qui cherche à vivre le seul décor de l'immensité: «C'est par leur immensité que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme les deux immensités se touchent, se confondent». (Gaston Bachelard) ♦



Claude Sabourin, *Les entrées noires*, 1989. Drawing on paper. From "Images scénographiques".

works which would be better adapted to the new theatre spaces of today.

The images of Claude Sabourin reflect these changes. They «disturb our concepts of space» (Bachelard), questioning their own theatricality while proposing a new examination of the way in which space is designed, a modelling of theatre spaces and a moulding of the stage. Reflecting this is the inherent reshaping of the actor her/himself, just as the architect models contemporary wo/man as s/he models the spaces to be inhabited. «Relationships between the architectural object, its position in space, and the character-actor» are thus questioned.

And so the stage evolves from two to three dimensions. Painted canvas, "window of illusion on the world", is replaced by a stage whose actual physical space is punctuated by opaque partitions. Different from the objective linear perspective of the Renaissance, this new contemporary perspective is subjective, created by a complex multiplicity of screens superimposed by layer, not unlike the

fresco of the Egyptian artist or the artist of the Middle Ages.

No longer will there be a point of reference (or point of escape): no more a reference to natural realism, but only the «reality of a space adapted entirely to the actor». Allusion has replaced illusion. Edward Gordon Craig writes that «the work for theatre is limited neither to the text of the play nor to the acting of the actors, but encompasses the ensemble of various elements. For the performance to constitute a work of art, these elements are best used not to reproduce reality, but to transcend it».

It is this transcendence which is portrayed through the images by Claude Sabourin: a way of conceptualizing the stage, of infusing it with a certain spaciality. Works created for choreographers and directors, to house performances...decors in search of an author!...

What would be the words of these mute beings which inhabit the drawings of spaces created by Claude Sabourin... «character-witnesses, actors of imaginary drama, searching for fullness, characters

in search of existence, inspiring works as yet unwritten»? What do they say, these fixed characters, unmoving, but bursting with words? What do they say from within the décor of a work yet to be performed? What is this space, if not that space which inhabits the interior of the contemporary being, that of the contemporary drama of the individual, isolated between walls, but aspiring only to be freed from these walls, free to inhabit a space which is limitless. «It is through their immensity that the two spaces, intimate space and that of the world, become consonant. With the deepening of the utter solitude of man, these two immensities merge» (Gaston Bachelard). ♦

1. Dominique Bozo, Introduction, in : *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, 1986, p.7.
2. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, 1977.
3. Catalogue *Carl Andre*, La Haye, Gemeentemuseum, 1969, p.38.