

Une pensée des possibles

Jean Dumont

L'art et la science
Art and Science
Numéro 36, été 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9905ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dumont, J. (1996). Une pensée des possibles. *Espace Sculpture*, (36), 41–42.

Jean Dumont

Manon Pelletier.
Pataphysiqu'Art, 1993.
 Maquette. Bois. 2,43 x
 0,91 x 0,60 m.

Michel Leiris faisait remarquer, dans un texte célèbre sur la tauromachie¹, que «de même que Dieu — coïncidence des contraires, selon Nicolas de Cuse (c'est-à-dire : carrefour, intersection de traits, bifurcation de trajectoires, plaque tournante ou terrain vague où se rencontrent tous venants) — a pu être pataphysiquement défini comme étant "le point tangent de zéro et de l'infini"², il est, parmi les innombrables faits qui constituent notre univers, des sortes de noeuds ou points critiques que l'on pourrait géométriquement représenter comme les lieux où l'on se sent tangent au monde et à soi-même.»

Est-il nécessaire d'ajouter que ces points singuliers sont ceux où naissent, ou du moins se multiplient, les incertitudes indispensables et les prises de conscience douloureuses. Être tangent à soi-même c'est hésiter entre ce qui, en nous, croit se définir comme le réel et ce que nous sommes encore de l'antique mémoire. Être tangent au monde c'est ne plus très bien savoir ce que cette mémoire oubliée fait toujours dire aux mots qui construisent le présent sous nos yeux. Si cette ambiguïté est particulièrement sensible dans le monde des arts visuels, c'est peut-être tout simplement parce que la mémoire qui les habite est non seulement la plus riche mais aussi la plus large et la plus ancienne, et que les véri-

Une pensée des possibles



tés sensibles qu'elle a édictées ont pu se succéder dans le temps sans jamais avoir à devenir de véritables erreurs.

Mais il faut aussi savoir que ces points de tangence où trébucher, l'espace d'un instant, l'idée que nous nous étions faite de la vérité (la plus imaginaire de toutes les solutions, selon les pataphysiciens), sont aussi ceux où, en un bref éblouissement entre le passé et le projet, tout devient soudain possible. Comme le Dieu de Nicolas de Cuse, nous embrassons en ces points, en même temps que nous nous y déchirons, «l'ensemble de toutes les lignes et de toutes les divisions».³

Ce que les mots disent mal

Ces références à la Pataphysique sont indispensables pour aborder la production de Manon Pelletier, en particulier l'exposition qu'elle présentait au Musée de Lachine l'automne dernier, et les projets collectifs qui, souhaitons-le, en prolongeront bientôt les effets bénéfiques, à Montréal et ailleurs. Les oeuvres de cette artiste, membre depuis 1990 de l'Académie québécoise de Pataphysique, se réclament en effet

ouvertement des structures de fonctionnement et des modes de pensée propres à cette notion définie par Alfred Jarry. Si parler d'art est toujours une tâche difficile — «il faut que les couleurs soient bonnes dans le texte», disait Francis Bacon — il en est tout autant de parler de la Pataphysique. Comment en effet expliquer avec des mots une idée dont le principe essentiel est justement d'échapper, d'une part, au risque carcéral qu'ils font courir à la pensée, et d'autre part, à la dilution héréditaire dont ils entachent le sens? Si encore les vibrations de sens du même mot, quand il est employé par des locuteurs différents, partageaient entre eux un minimum de complicité, nous jouirions à la fois du code minimum indispensable à la compréhension, et du degré de liberté nécessaire à son enrichissement. Ce n'est pas toujours le cas, nous ne le savons que trop. Et le mot familier que nous employons aujourd'hui devient parfois, dans l'oreille ou la bouche de l'Autre, l'enfant de parents qui nous sont parfaitement inconnus...

L'exemple le plus patent de

cette ambiguïté se trouve dans la définition même qu'Alfred Jarry donne de la Pataphysique: «La Science des solutions imaginaires». La notion d'ouverture que donnent au terme de "science" ceux qui ont grandi au temps de la relativité, de la systémique et de la complexité, est totalement absente du sens que donnent à ce terme ceux qui ignorent ces développements relativement récents, ou qui en sont simplement informés, sans avoir pesé les conséquences de leur implication.

Notre monde de l'art n'échappe pas, lui non plus, à cette incertitude du sens. Et le même terme définit diverses activités, lesquelles si elle peuvent dépendre les unes des autres, se mêler et se recouvrir parfois, n'en restent pas moins des identités totalement différentes. Dans le "champ" de l'artiste qui met la pensée en oeuvre, le spectateur ne peut que rester totalement étranger au complément primordial de sens qu'apporte le geste silencieux de l'auteur. Il peut par contre, dans son propre "champ", bâtir à partir des traces de ce geste, un sens indicible totalement étranger à celui dont

l'artiste a rêvé sans savoir d'ailleurs s'il l'a jamais épuisé.

Ce que les mots indiquent

Si les notions et les mots de la Pataphysique, tous ces mots qui doutent et en sont fiers, sont capables d'indiquer des voies nouvelles aux gestes de l'artiste d'aujourd'hui, c'est justement parce qu'ils sont une absence totale d'assertion. L'idée pataphysique ne s'oppose pas à l'utopie : elle en est l'absence originelle. Elle n'est pas une théorie : elle en est l'impossibilité. Elle n'est pas non plus un temps de l'histoire : elle n'est qu'une attitude qui la traverse. Elle ne dit donc pas les coordonnées du point mais bien le lieu glissant de la tangence.

C'est pourquoi il est inutile de décrire les oeuvres de Manon Pelletier : on ne peut qu'en faire l'expérience. À la surface de ses *Machines*, les manifestations pataphysiciennes ne cherchent pas à définir ce qu'est son art, mais au contraire, en montrant

l'impossibilité de son achèvement, indiquent précisément ce qu'il ne peut pas être et que, pourtant, nous voulons toujours traditionnellement qu'il soit : l'oeuvre finie, forte et lourde de son mystère. Les multiples choix opérés par l'artiste au cours de la réalisation de ces pièces qui se tiennent à la charnière de la sculpture et de la peinture, s'ils sont nettement perceptibles par le spectateur ne sont jamais véritablement soulignés, nommés. Pas plus que ne sont annoncés les divers traitements et manipulations formels des matériaux par le biais de la peinture, de la vidéo, de la photographie et des techniques informatiques. La réalité de ces machines peintes, qui ressemblent souvent à des animaux, n'appartient pas à un quelconque arrière-monde platonicien ; elle n'est que le résultat, assumé par l'artiste, du libre choix de ses gestes. Cette réalité aurait pu, potentiellement, être tout autre. Le spectateur se laisse facilement gagner par ce jeu du

possible. Il se dit qu'il aurait, lui, posé d'autres gestes. L'oeuvre ne lui est plus soudain inaccessible : il est devenu complice de l'artiste. Et le véritable sens de la démarche de Manon Pelletier est dans cette oeuvre autre qui, de même que la sienne propre, ne doit rien au hasard, qui ne verra sans doute jamais le jour, mais qui s'anime soudain sur l'écran de l'imaginaire heureux ou tragique du spectateur.

Avec *Pataphysiqu'Art*, un événement collectif futur dont *Structure / Sculpture*, monté dans le second volet de l'exposition, constitue un des éléments de présentation, Manon Pelletier va à la limite de cette notion de "potentialité" qui anime déjà ses *Machines*. Sur cette sculpture environnementale de forme spirallique, de quelque 5,48 mètres de rayon maximum, équipée de bancs et de tables inclinées vers l'extérieur et animées d'un mouvement vibratoire constant, trente invités, issus des mondes de la littérature, de la

musique, du théâtre et de la Pataphysique, donneront des conférences, des spectacles et des performances. La spirale, ouverte vers l'extérieur, est le symbole pataphysicien de l'inépuisable du sens. Le contenu réel de l'oeuvre aura relativement peu à voir avec cette structure considérée comme une sculpture, mais beaucoup avec les événements qui se dérouleront en son enceinte. La potentialité de l'oeuvre plastique est donc avouée là, non pas tant dans la forme que dans le contenu lui-même. L'oeuvre, issue de la pensée et des gestes de Manon Pelletier, s'avoue donc, aussi magnifiquement qu'humblement, comme prétexte à une réflexion et à une pensée étrangères. Quelque chose est en train de changer dans le monde de l'art... ■

NOTES :

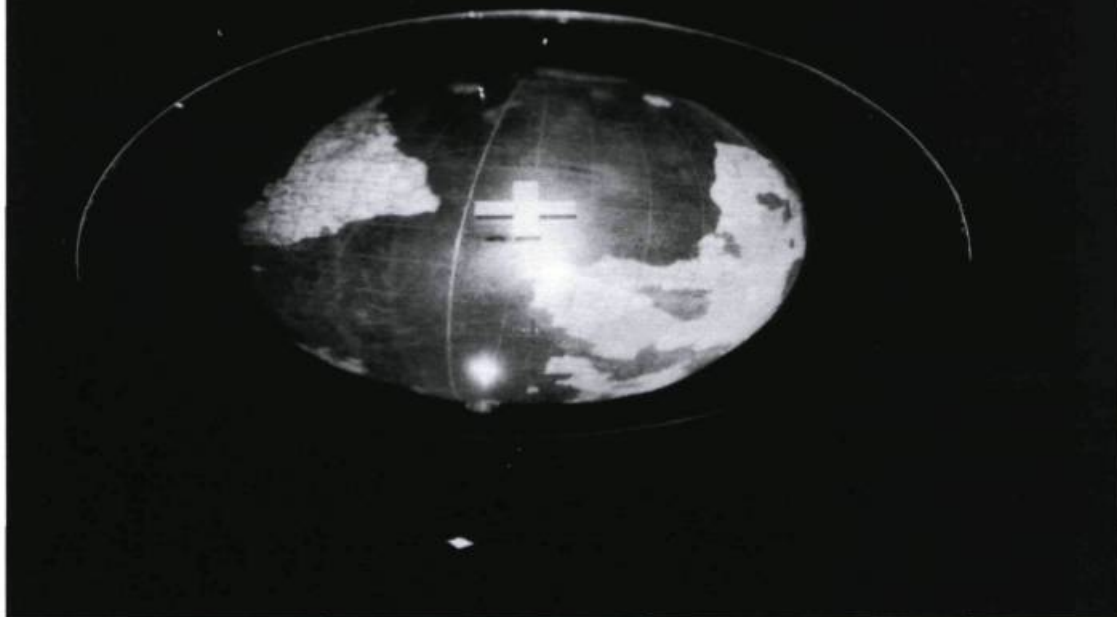
1. Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Éd. GLM, Paris, 1964.
2. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustrot*, Paris, 1911.
3. Michel Leiris, *op. cit.*

Suzanne Leblanc

L'exposition de Philippe Boissonnet comporte trois oeuvres récentes de l'artiste, respectivement intitulées *Un océan d'incertitude*¹, *Le septième jour* et *Ça pourrait être là*, installées, la première au sol et en position centrale, les deux autres au mur, à gauche et à droite de l'entrée de la galerie.

Un océan d'incertitude se présente comme l'énoncé d'une énigme. Deux demi-sphères vides, noires, rigides et lisses sont disposées, en équilibre sur leur sommet, sur une surface ovale faite de la même substance, de part et d'autre et à chacune des extrémités de la ligne médiane formée par la juxtaposition des deux moitiés de cette surface. L'ovale appelle ces mappemondes formées par l'aplatissement d'une sphère — ici, chacune des demi-sphères correspondant à chacune des moitiés de la surface ovale. Rencontre, donc, du plan et de

Leçons de relativisme



l'espace, dont on découvrira progressivement qu'elle est portée par un concept séminal de l'oeuvre, le globe terrestre, en même temps qu'elle traverse toute l'installation en galerie. La rotondité de l'ensemble, ainsi que sa position centrale dans

l'espace de la galerie qui lui est consacré, commandent d'entrée de jeu un déplacement circulaire du visiteur.

La suite de l'oeuvre se révèle précisément dans ce déplacement du visiteur, propriété par ailleurs obligée des oeuvres

holographiques. Chaque demi-sphère comporte en effet un hologramme de globe terrestre. À certains points déterminés du déplacement (deux en fait, c'est-à-dire un pour chaque hologramme), les globes holographiques se trouvent complè-

Philippe Boissonnet, *Un océan d'incertitude*, 1994. Hologrammes et plexiglas noir. Photo : Philippe Boissonnet.