

Fissures d'art dans l'hyperréel politique

Guy Sioui Durand

Numéro 55, printemps 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9448ac>

[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

Sioui Durand, G. (2001). Fissures d'art dans l'hyperréel politique. *Espace Sculpture*, (55), 30–36.

Fissures d'art dans L'HYPERRÉEL POLITIQUE

GUY SIOUI DURAND

L'été, on le sait, est propice à l'art extérieur. Et la saison estivale de l'an 2000 n'a pas fait exception. Un peu partout au Québec, à la faveur d'événements, sculptures *in situ* et installations extérieures ont surgi des Îles-de-la-Madeleine jusqu'à Gatineau, en passant par Métis, Québec, Sainte-Foy et Montréal, avec un détour par Trois-Rivières et Rouyn-Noranda¹. En continuité, la rentrée automnale de plusieurs centres d'artistes s'est caractérisée par un parti pris pour des interventions dans la cité, des manœuvres et autres pratiques relationnelles hors-les-murs. Dans une telle conjoncture centrifuge, l'exposition *Fissions Singulières*, produite par Axe Néo-7 de Hull et accueillie par le Musée canadien de la Guerre froide de Carp, a opté pour l'inverse.

On y retrouvait des conduites/situations artistiques happées par la réclusion, l'enfermement dans un abri antinucléaire extrême qu'on a appelé le *Diefenbunker*². On peut aborder cette insertion d'art actuel dans le circuit de visites historiques de ce lieu, tel un inégal défi éthique et esthétique relevé par les treize artistes canadiens participants. Leurs œuvres se sont confrontées à l'inimaginable claustrophobie de ce site hyperréel qui synthétise l'architecture ultime du vrai visage de tout pouvoir d'État, politique et militaire. Le *Diefenbunker* incarne la quintessence de la logique instrumentale d'une époque à peine révolue : la Guerre froide fondée sur l'escalade du feu nucléaire entre Américains et Russes, l'Ouest capitaliste et l'Est communiste.

J'ai visité le lieu à deux reprises : au printemps en reconnaissance avec les artistes pressentis puis, incognito dans un des groupes guidés, à la fin juillet. Sa démesure architecturale et symbolique a produit chaque fois un tel choc que mon regard critique doit s'y attarder, ne serait-ce que pour comprendre l'impact des projets artistiques qui se sont voués des « fissions singulières » d'un tel monolithe.

L'ÉTAT AU CUBE OU L'ANTI-ART

Comme le mentionnent les guides, les dépliants et le site web du *Diefenbunker* (www.diefenbunker.ca), entre 1959 et 1961, à l'instar de plusieurs endroits dans le monde, le gouvernement canadien a construit dans un temps record et dans le secret absolu un énorme bunker de quatre étages, enterré au plus profond d'une colline à 35 kilomètres d'Ottawa (Carp). Il a été conçu pour loger les éléments fonctionnels du gouvernement en cas de conflit nucléaire entre Américains et Soviétiques³. L'abri antinucléaire n'a été désaffecté qu'en 1994, l'Intelligence Service et autres instances secrètes de contrôle des informations et de la propagande y ayant été fonctionnels pendant trente-trois ans. En 1997, une corporation sans but lucratif des résidents de Carp a transformé le lieu en Musée, reconnu depuis comme « site historique hérité de la Guerre froide le plus important au Canada ».

Comment le décrire ? Disons qu'il s'agit d'un titanesque cube de 100 000 pieds carrés de quatre étages construit avec 32 000 verges cube de béton et 5 000 tonnes d'acier, enfoui à 90 pieds sous des tonnes de gravier dans le sol. Une fois entrés sous terre, un long tunnel ouvert aux deux bouts, afin de contrôler le souffle de la déflagration, nous attend. Il s'ouvre en son centre sur deux immenses portes d'acier qui suffisent à nous convaincre que nous entrons dans un monde reclus. Puis s'enfilent la salle des douches de décontamination, les pièces d'un mini-hôpital et un hall où une grande maquette de l'édifice hors normes confirme le gigantisme du bâtiment. Tant dans les salles de machinerie que dans celles d'aération ou de compactage des déchets et autres fonctions vitales, toutes les composantes techniques furent montées sur des ressorts géants afin de résister aux ondes de choc.

De l'exiguïté des nombreux dortoirs à la stricte fonctionnalité des salles et bureaux reconstituant les fonctions de surveillance et d'administration politique, ou de l'immense cafétéria, rien n'échappe à cette logique paranoïaque cubiste. L'échéance de survie avait été évaluée à trente jours pour trois cents personnes. Cet abri, même trente ans plus tard, condense l'atmosphère de la vie carcérale, celle des laboratoires, des sous-marins nucléaires (comme le Koursk)

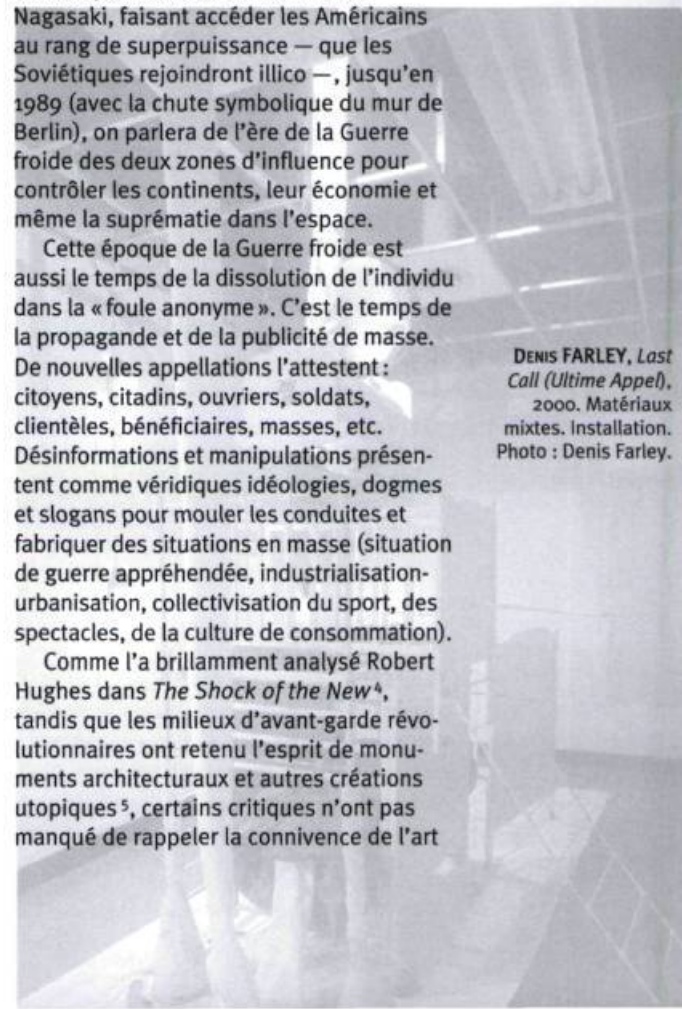
et, de nos jours sans doute, de la Station spatiale internationale ISS « Alpha », par exemple. D'où le paradoxal sentiment de descendre dans un tombeau virtuel, comme les grandes pyramides, alors que le bunker avait comme mission de préserver l'élite du pouvoir politique, institutionnel et militaire de la catastrophe nucléaire.

Strictement fonctionnelle, l'architecture du *Diefenbunker* définit à mes yeux l'anti-art. Ce n'est pas un hasard. Son architecture découle de la genèse de la rationalité technobureaucratique absurde qui a traversé le vingtième siècle. Le vingtième siècle a vu progresser le triomphe généralisé de la rationalité dans toutes les sphères de la vie sociale (science, administration, travail, loisirs, etc.). À bien des égards, ce cube souterrain réalise la stylisation limite de ce que le Fascisme, l'Hégémonisme et l'Impérialisme comme régimes politiques ont façonné à travers deux guerres mondiales, l'escalade de la course aux armements nucléaires. De 1945, alors que la bombe nucléaire a été utilisée pour détruire Hiroshima et Nagasaki, faisant accéder les Américains au rang de superpuissance — que les Soviétiques rejoindront illico —, jusqu'en 1989 (avec la chute symbolique du mur de Berlin), on parlera de l'ère de la Guerre froide des deux zones d'influence pour contrôler les continents, leur économie et même la suprématie dans l'espace.

Cette époque de la Guerre froide est aussi le temps de la dissolution de l'individu dans la « foule anonyme ». C'est le temps de la propagande et de la publicité de masse. De nouvelles appellations l'attestent : citoyens, citadins, ouvriers, soldats, clientèles, bénéficiaires, masses, etc. Désinformations et manipulations présentent comme véridiques idéologies, dogmes et slogans pour mouler les conduites et fabriquer des situations en masse (situation de guerre appréhendée, industrialisation-urbanisation, collectivisation du sport, des spectacles, de la culture de consommation).

Comme l'a brillamment analysé Robert Hughes dans *The Shock of the New*⁴, tandis que les milieux d'avant-garde révolutionnaires ont retenu l'esprit de monuments architecturaux et autres créations utopiques⁵, certains critiques n'ont pas manqué de rappeler la connivence de l'art

DENIS FARLEY, *Last Call (Ultimate Appeal)*, 2000. Matériaux mixtes. Installation. Photo : Denis Farley.



de ce siècle avec le pouvoir dominant, entre autres des mouvements artistiques comme le Constructivisme, le Futurisme italien, puis la dichotomie entre le réalisme socialiste et l'abstraction comme style capitaliste. Tout un pan de l'architecture étatique du XX^e siècle⁶ a développé un langage architectural, reflet des pouvoirs politiques absolutistes : « *The main ingredients of the architecture of State power, as imagined by the totalitarian hacks of our century, became known as the Architecture of the Democracy when they crossed the Atlantic in the 1950s [...] It was the international power style of the fifties and sixties, as Art Deco had been in the thirties, scaleless, opaque, the metaphors out of control [...] It is designed for one purpose and achieves it perfectly: it expresses the centralization of power [and] the connection with the bureaucratic and governmental processes going in the towers above him [...] There are no ambiguities. All the joys of Minimalism are here. What speaks from these stones is not the difference between American free enterprise and, say, Russian Socialism, but the similarities between the corporate and the bureaucratic states of mind, irrespective of country or ideology.* »⁷

Que ce soit les laboratoires, les bases, les sites de missiles ou les édifices du pouvoir, une même architecture de l'enfermement, du camouflage et de l'enfouissement s'installe. Les structures et les matériaux, les sites et les façades con-

courent au même objectif : exclure du regard de la manière la plus fonctionnelle possible (ex. : les tours à bureaux aux fenêtres miroirs, les étages souterrains de la CIA, du FBI ou de la Gendarmerie royale du Canada). À cet égard à Québec, n'est-il pas significatif ce surnom de « bunker », attribué à l'édifice H de la colline parlementaire, où loge le Premier ministre du gouvernement provincial ?

Concrètement, la réalité construite et opérationnelle du *Diefenbunker* pendant 33 ans au Canada réalise le slogan énoncé par Marinetti dans le *Manifeste des Futuristes* : « Tous les efforts pour créer une esthétique politique culmine en une seule chose : la guerre ». Le cube enfoui du *Diefenbunker* obéit bel et bien à cette stylisation limite de la paranoïa étatique comme anti-art.

DIEFENBUNKER MON AMOUR

C'est donc dans ce lieu fermé que les interventions *in situ* des artistes s'immiscent dans le parcours des lieux, sorte de contre-poids (nécessaire) aux visites des guides, ces derniers délivrant un discours trop près du bien-fondé d'un tel complexe militaro-politique et davantage axé sur la reconstitution des lieux, minimisant en cela — du moins lors de mes visites — le travail des artistes. Comment, dans un tel contexte, des œuvres enterrées, enfouies, verrouillées, captives d'un climat ont-elles été au-delà du simple ajout dans des salles hyperréalistes ?

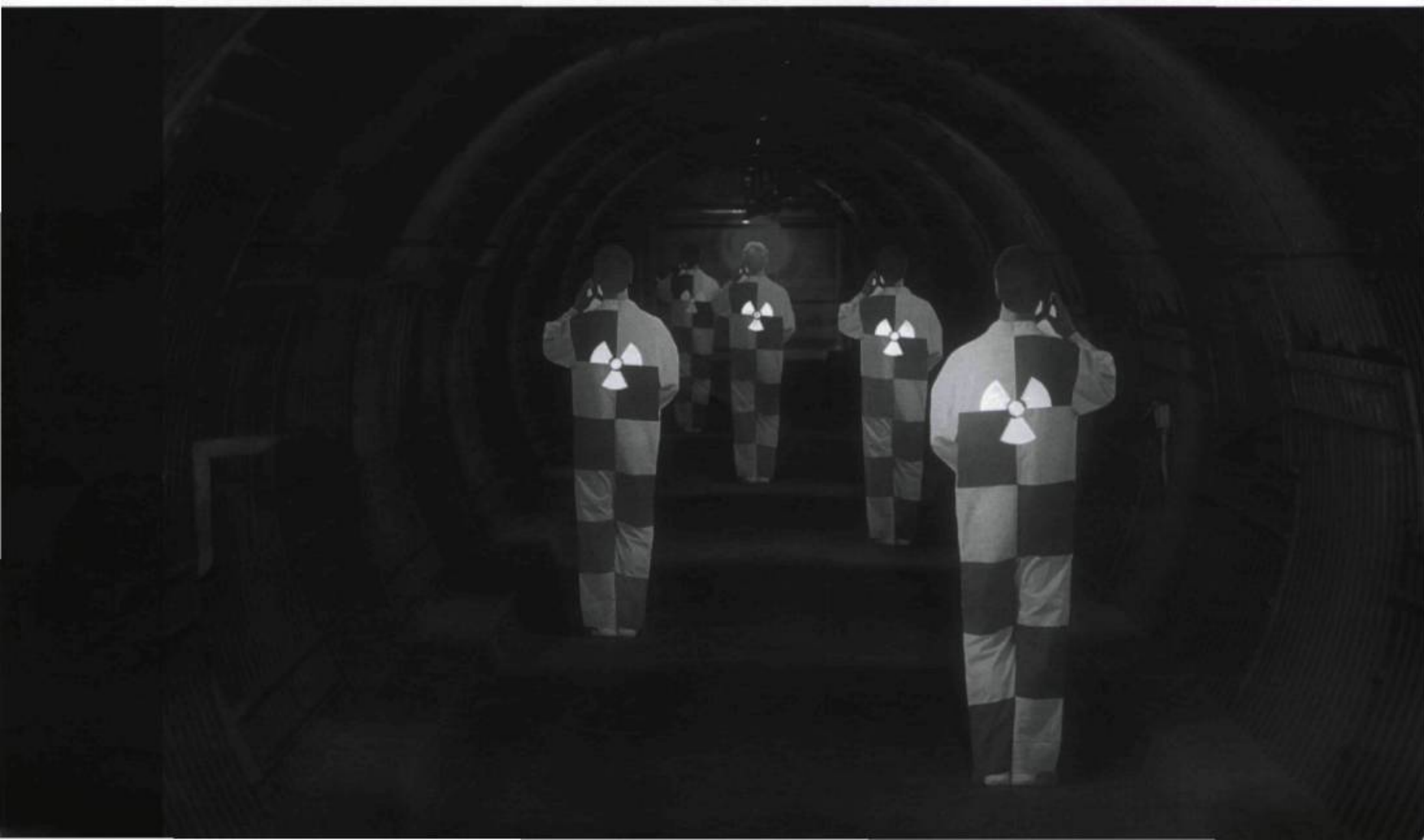
Spontanément j'ai pensé à Albert

Camus, à ses héros trop pleins d'humanité dans ses romans comme *La Peste*, ou ses essais comme *Le Mythe de Sisyphe*. Sisyphe, dans les temps mythiques, fut condamné à remonter inlassablement au sommet d'une montagne un rocher qui retombait toujours, fatalement. Cette métaphore de la vigilance éthique à maintenir, pour que le temps des Humains ne s'anéantisse point, traduit mon sentiment vécu *in situ* en côtoyant les deux stratégies artistiques déployées comme *Fissions Singulières* dans le *Diefenbunker*.

DES ŒUVRES EXPOSÉES

Il y a d'abord la composante exposition d'œuvres déjà existantes. Les commissaires Richard Gagnier et Jacques Doyon ont sélectionné des œuvres de sept artistes pouvant relever les méandres de la Mémoire sociale et historique de la Guerre froide et de ses conséquences, et en inoculer l'édifice.

L'installation des maquettes fictives proches des produits dérivés du cinéma de science-fiction (*Station Pilote*, 1983-1984 ; *Transformer*, 1982-1983) des A&B associé — exposées dans la chambre forte devant abriter l'or de la Banque du Canada, assurément un des lieux les plus absurdes du *Diefenbunker* (et des plus fabuleux comme site d'intervention artistique original) —, n'avait rien de convaincant. Par contre, le dépôt des deux formes/cocons serrées, étouffantes presque (*Tent*, 1999 ; *Sleeper #8*, 1999) de Liz Magor donnait un relief dramatique à la salle où une trappe de sortie de secours se



trouvait enfouie. Les quatre grandes peintures (*Reactor suite*, 1985) de Wanda Koop, si elles ont trouvé dans le cube la genèse du sentiment menaçant de ses scènes peintes, se retrouvèrent pourtant à l'étroit dans les salles, même désertées. À l'opposé, les agencements miniatures (wagons, trains, etc.) empilés dans une petite pièce (*Model*, 1995 ; *Sky scratch*, 1995 ; *Doors*, 2000 ; *Bomb Shelter*, 1981) de Kim Adams, tels que l'eût fait un enfant insouciant du « non-esprit » des lieux, s'accommodaient bien de l'exiguïté, perceptible derrière une porte close (du moins lors de mon passage). Curieusement, l'histoire de vie personnelle à la base de l'installation interactive avec CD-ROM, *An annotated archive from the cold war* (1994) de George Legrady, s'intégrait trop bien dans l'abri : la rencontre entre autobiographie et lieu de propagande d'État, issue de la même socialisation, s'arrimait plus qu'elle ne confrontait. Troublant. La mosaïque photographique implacable des traces et débris de la guerre haute-technologie dans le désert du Golfe du Koweït (*Fait*, 1991-1992) de Sophie Ristelhueber, et les images, sidérantes, d'Hiroshima du Japonais Hiromi Tsuchida (*The Hiroshima Collection*, 1979-1982), parce que témoins visuels de certains des quelque 6 600 objets personnels retrouvés au cœur de l'épicentre du massacre nucléaire, s'ouvraient sur les pulsions de mort irradiant du bunker.

Ensemble, la portion exposition formait un dépôt de la conscience du tragique dans le lieu en des œuvres déjà investies par l'absurdité irréaliste des conflits.

CRÉATIONS IN SITU

Six artistes ont été invités à créer des œuvres inédites spécifiquement en fonction du site pour compléter l'exposition. Ce défi de contaminer *in situ* par l'insolite, d'introduire le doute d'inhumanité opérante ou virtuelle du site et de happer l'angoisse du bâti en fonction du *Diefenbunker* m'a évidemment le plus touché.

Véhiculé intensément par Denis Farley (*Appel ultime*), Adrien Göllner (*Bus Shelter* ; *Hygiene Posters Series* ; *Loose Lips*), Jana Sterback (*Hot Nest*), Annie Thibault (*L'effet de souffle*), Guy Blackburn (*La réserve de beauté* ; *La récolte du jeune soldat* ; *Un abri précaire* ; *Protection politique*), et Josée Dubeau (*Onde noire*), le projet *Fissions Singulières* prenait alors en compte la spécificité du lieu lui-même comme espace/temps absurde.

APPEL ULTIME

« ON ACCÈDE AU BUNKER PAR UN TUNNEL SERVANT À CANALISER LA DÉFLAGRATION LOIN DE LA PORTE D'ENTRÉE. LÀ, UNE SORTE DE COMMANDO EN MISSION D'INTERVENTION, ÉQUIPE DE TECHNICIENS AUX SALOPETTES MARQUÉES DE L'INSIGNE NUCLÉAIRE, OPÈRE DANS UNE ATMOSPHÈRE DE RADIATION ACTIVE ET CHAOS⁸. »

L'entrée dans le tunnel est en soi le pre-

mier lieu spectaculaire du *Diefenbunker*, parce qu'ouvert aux deux bouts afin d'absorber le souffle d'une explosion nucléaire. C'est là que Denis Farley va situer l'essentiel de sa signalétique, déjà commencée en dehors du bunker. L'artiste photographe a en quelque sorte télescopé au présent cette onde de choc de la Guerre froide. Dans ce dessein, il a fusionné sa désormais démarche photographique environnementale. Cette fois son personnage est en survêtement rouge et blanc à carreaux, comme mesure de paysages. Plusieurs clones de son personnage se retrouvent donc dans le tunnel, téléphone cellulaire à l'écoute sous une lumière stroboscopique rouge.

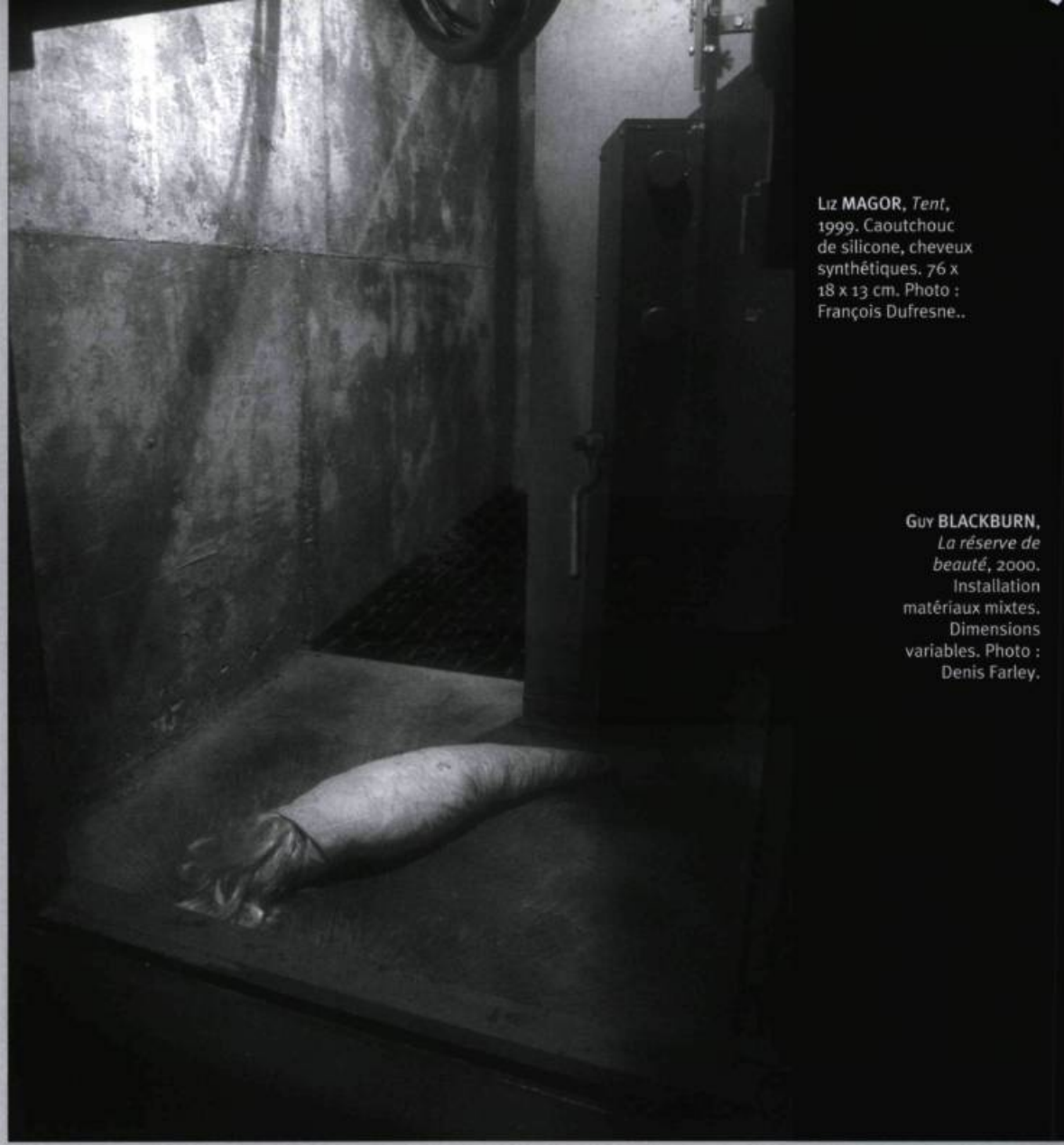
Aujourd'hui, le risque de conflits généralisés et amplifiés par les idéologies s'est fragmenté en guerres localisées, non plus entre États mais dans leur sein même. Fait majeur, les civils y sont davantage des victimes que les militaires. En outre, les communications par ondes favorisent autant les scénarios de guerre virtuelle et chirurgicale (ex. : la guerre du golfe du Koweït) qu'ils véhiculent l'actuelle mondialisation des échanges et des loisirs (Internet, téléphonie cellulaire, jeux vidéos, courriels par ordina-

teurs et logiciels genre « war games »). Farley touche, avec *Appel ultime*, une corde sensible de la nouvelle réalité de ce qui se tramait, autrefois, en secret.

LOOSE LIPS

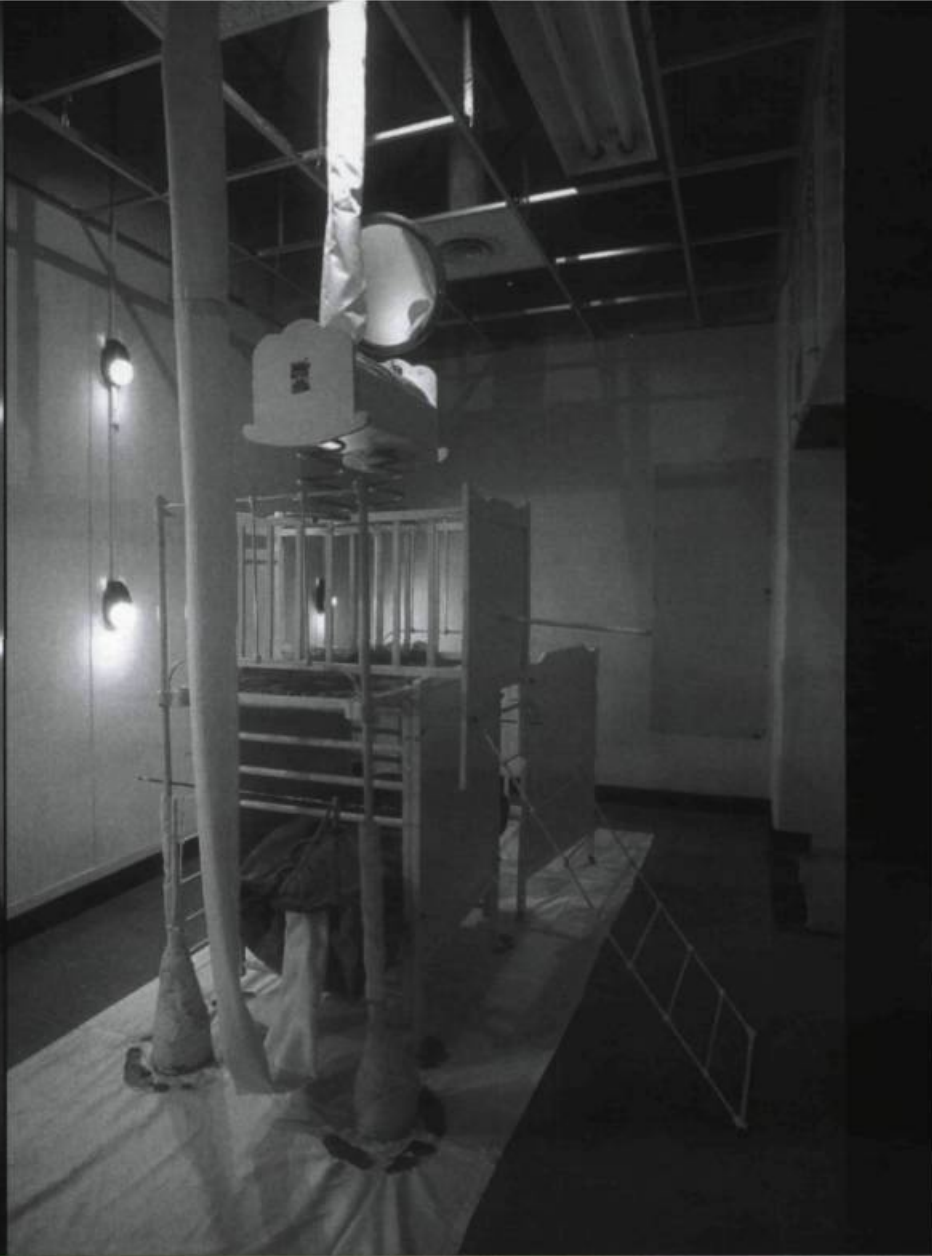
« LES AFFICHES D'ADRIAN GÖLLNER SIMULENT L'ATMOSPHÈRE QUI PRÉVALAIT AU PLUS FORT DE LA GUERRE FROIDE, TANT SUR LE PLAN DE L'INFORMATION QUE DE LA "CONSTRUCTION" DE L'ENNEMI... MIMENT L'ESTHÉTIQUE DE LA FIN DES ANNÉES 1950. »

C'est dans les toilettes que les affiches et autres dispositifs d'Adrian Göllner me sont soudainement apparus d'une terrible efficacité. Son travail, dans le *Diefenbunker*, télescope lui aussi les époques à mesure qu'il contamine le parcours. À force de s'y attarder, l'effet de paranoïa entretenu par le Politique commence à se faire perceptible. Ensuite la distance critique prend le dessus. Évidemment, depuis John Hearshfield et ses photomontages politiquement engagés contre le nazisme, le travail de bien des artistes avec les outils mêmes de la propagande et de la publicité s'est poursuivi de manière continue. On n'a qu'à penser aux interventions d'une Jenny Holzer, par exemple.



LIZ MAGOR, *Tent*, 1999. Caoutchouc de silicone, cheveux synthétiques. 76 x 18 x 13 cm. Photo : François Dufresne..

GUY BLACKBURN, *La réserve de beauté*, 2000. Installation matériaux mixtes. Dimensions variables. Photo : Denis Farley.



HOT NEST

« L'OBJET PROPOSÉ EST UN NID SUSPENDU, DONT L'ASSISE S'ÉTIRE ET S'EFFILOCHE EN ENTONNOIR... À NOTRE APPROCHE, IL ROUGIT ET S'ENFLAMME PRESQUE SOUS L'ACTION DE FILS DE RÉSISTANCE EN TENSION... LA TORNADO-ENTONNOIR... RÉVÈLE L'ESCALADE DES TENSIONS EST-OUEST... QUI ONT GÉNÉRÉ LES STRUCTURES DÉFENSIVES... DÉLIRANTES. »

Malgré que je n'aie pu l'entrevoir qu'à travers la vitre d'une porte fermée — le guide comme je l'ai dit étant peu enclin à favoriser la vue des œuvres d'art parmi les aménagements « d'époque » des fonctions de l'abri —, j'ai ressenti l'énergie de ce dessin sculptural en suspension de Jana Sterback. Le mouvement de ce que j'ai d'abord perçu comme un geste donnait à penser à ces tourbillons qui, on ne le sait pas, peuvent nous entraîner soit à une perte d'énergie, soit au signal d'une quelconque expérience initiatique. Dans ce cube souterrain aux armatures géantes, l'intervention de l'artiste montréalaise prenait les proportions d'une langue de feu à l'incandescence incertaine... comme la vie enfouie ici...

L'EFFET DE SOUFFLE

« L'ARTISTE PROPOSE UNE ŒUVRE IN SITU AVEC LA

SALLE MÉCANIQUE DES FILTRES, MACHINE TAMPON ET D'ÉCHANGE DE PREMIÈRE LIGNE AVEC L'EXTÉRIEUR (POUR) ... RENOUVELER L'AIR AMBIANT... LE PRINCIPE DE CAPTATION DES FILTRES EST DÉVOILÉ... PAR DIFFÉRENTES EMPREINTES, DE SPORÉES, DÉPÔTS DE MILLIERS DE SPORES CONTENUES DANS LES LAMELLES D'UN CHAMPIGNON, AUTRE FIGURE DE LA MENACE EXTÉRIEURE (QUI)... N'EST PAS SANS RAPPELER L'APPARENCE DES SOUFFLETS DES PREMIERS APPAREILS PHOTOGRAPHIQUES. »

Ces dernières années, le cycle d'expérimentation des nombreuses résidences d'Annie Thibault métamorphose, en les transgressant, les lieux expérimentaux de l'art et les laboratoires scientifiques. La plupart du temps de manière esthétique, l'angoisse de la vie bactérienne, fongique, s'y installe. Quelque part, le *Diefenbunker* doit sa raison d'être au plus destructeur de tous les champignons, celui de l'explosion nucléaire. Qu'une telle architecture existe dans une région où l'artiste a longtemps œuvré constituait presque un rendez-vous certain. Sa descente dans le cube souterrain, comme s'il s'agissait d'un rhizome, ne pouvait que la conduire à la salle de filtrage de l'air, sorte de poumon artificiel de tout l'édifice. La technologie de l'époque laisse planer

un doute plus que raisonnable sur la fiabilité du système. L'artiste en fera son laboratoire, prélevant des images captées, comme si l'art filtrait l'étrangeté de la machinerie. En surgiront des formes énigmatiques, des indices changeant la perception même de la salle, de ses équipements, de leur fonctionnalité. Il y a bel et bien une esthétique de l'horreur. Annie Thibault en a changé les proportions dans son antre même.

LA RÉCOLTE DU JEUNE SOLDAT

« LES "SALLES BLANCHES" DE BLACKBURN S'OFFRENT... COMME DES ABRIS ET DES LIEUX DE CONVALESCENCE SYMBOLIQUES POUR L'INDIVIDU ET SA MÉMOIRE BLESSÉE... OÙ SE JOUENT DES OPPOSITIONS : LA FRAGILITÉ DE L'ENFANCE ET SA SURPROTECTION, LES MÉDAILLES MILITAIRES FAITES DE LAMBEAUX DE PEAUX... LA BLANCHEUR DES TISSUS PORTE ELLE AUSSI LES MARQUES CONTRADICTOIRES DE L'AGRESSION ET DES SOINS : CAUTÉRISATIONS, CICATRICES, TORSIONS. »

Est-ce en éclopé de l'âme que Guy Blackburn entre dans le *Diefenbunker*, alors que je l'accompagne lors de la visite de repérage de l'édifice au printemps dernier, lui qui sort à peine de son périple *Quémander l'affection* ? Sa fascination

pour l'architecture démesurée poussant à l'extrême l'hyperréalité de la raison instrumentale, le fantasme de la raison d'État, et l'organisation de la logique technobureaucratique dans ce qu'elle a de promiscuité avec le fascisme incarné dans cette construction titanesque, nous happe immédiatement.

Tenant de prendre la (dé)mesure de l'oppression de cet édifice titanesque, Guy Blackburn déploiera quatre installations comme stratégie de contamination du *Diefenbunker*. Les titres sont éloquentes : *La récolte du jeune soldat*, *Abri précaire*, *La réserve de beauté*, *Protection politique*. Ce faisant, l'artiste maintient une continuité obsessionnelle fondée sur l'humilité de l'individu. À Carp, il la pousse à l'extrême : ce qu'incite ce bâtiment et sa logique du secret. Complètement aliéné dans ce lieu, l'individu non en position de pouvoir (tel un fantassin, un cuisinier, un infirmier affectés au bunker qui ne font qu'obéir aux ordres, dans ce lieu qui n'a de sens que la survie) doit puiser dans les quelques moments de solitude que lui offre sa condition de reclus. Dans les quatre installations, on imagine un tel personnage.

Les matériaux utilisés fabriquent systématiquement la réclusion de ce sous-privilegié emmuré, de ce survivant virtuel — réel s'il y avait eu attaque nucléaire. L'intégration des énormes ressorts dans une des installations ne m'a guère surpris. Par contre, le couplage de ce syncrétisme technologique du bunker avec ces berceaux d'enfants, ces béquilles hors normes et autres mobiliers pour malades, des matériaux puissants qui font partie du corpus symbolique de l'artiste chicoutimien, dans un échafaudage blanchâtre, provoque un impact émotif et plastique.

Pourtant, l'artiste réussit à esquisser un possible espace non opprimé, une zone mentale. Elle est faite de souvenirs (les berceaux et crèmes d'enfance) et de rêve (les médailles de gloire faites de lambeaux), de peurs et de délires (les échelles, brancards, bâches et béquilles). Du coup, la précarité personnelle affronte l'obsolescence de la construction d'État. Et grâce à cette stratégie multiple de déterritorialisation s'est dessiné, à l'image inversée de la visite guidée, un parcours graduant un malaise à mesure que le regardeur découvrirait chacune des quatre installations décomposant le lieu, plutôt que d'unique-ment s'y exposer ou le recomposer.

ONDE NOIRE

Dans une des installations, une échelle faite de cordage inaugure un parcours du regard qui va du sol jusqu'à l'encoignure où un des murs et le plafond se rejoignent. Une grande bâche blanche encadre par terre un brancard sur roue. Il supporte une fenêtre de maison. Sur les vitraux reposent des médailles militaires, des photos et autres papiers. Dans cette salle désaffectée où ne

restent que des casiers et des étagères, l'étrange chariot oscille entre le catafalque et une ingénieuse construction propice à l'évasion, surtout avec ce long manche qui va coincer un oreiller au plafond, dont une des tuiles est ôtée. Ouverture sans issue et désintégration des rêves ?

Un moment, je me suis cru plongé dans les ondes fantastiques de Jules Verne ! « L'AUTORITÉ ARCHITECTURALE DU LIEU... PREND PLACE DANS LA CAFÉTÉRIA, LE LIEU (QUI)... ASSURE LA SURVIE AU PREMIER DEGRÉ, LA FONCTION NOURRICIÈRE. C'EST CETTE DERNIÈRE ACTIVITÉ QUI EST SAISIE, PANTELANTE, À MÊME UNE VAISSELLE "DISJONCTÉE"... PAR LA CONTINGENCE DU RAVITAILLEMENT. »

J'ai vécu le même sentiment étrange à mes deux visites du *Diefenbunker*.

Les cuisines et salles à manger, on le sait, définissent des zones centrales de convergence et des activités nécessaires aux troupes. Dans le *Diefenbunker* leur signification a été inversée : la démonstration mesurée des sachets, rations, des cédulas de ravitaillement et de mesure nutritive des kits de survie, des portions assurant trente jours d'autonomie aux trois cents reclus enrobait d'un climat malsain le grand comptoir en « stainless ». D'aboutir à la fin dans la grande cafétéria, généralement un lieu familial, loin d'amenuiser l'effet claustrophobe, se démultipliait avec le dispositif sculptural de Josée Dubeau. Et l'immense murale représentant montagnes et prés verts au-dehors n'avait rien pour alléger l'atmosphère, bien au contraire.

Le comptoir est devenu le support — ironie du socle — sur lequel Josée Dubeau a déposé (plus qu'elle n'exposait) une immense galette pétrifiée, calcinée, rongée, une métaphore de la denrée périssable. Des plats incomplets brisés, imparfaits de céramique entouraient l'objet qui n'avait rien d'ornemental ou d'ajout à l'architecture.

L'immense sentiment de « famine de l'esprit » qui a guidé cette paranoïa architecturale s'étalait soudain dans son apothéose de peau-de-chagrin. Il y avait longtemps¹⁰ qu'un objet insolite, par lucidité d'artiste, n'avait, à mes yeux, réussi à concrétiser la dissidence. *Onde noire* l'a réalisé contre l'indigeste disproportion de cette machine de guerre s'auto-nourrissant. Fort !

CONCLUSION : LE BRAS CANADIEN

Le *Diefenbunker* a été contaminé par l'art une première fois. Compte tenu des conditions de visibilité mais surtout de sa pertinence, une telle exposition aurait pu (dû) connaître une plus longue durée, sur plusieurs saisons même. *Fissions Singulières* aura néanmoins eu le mérite d'initier de manière vivace une conscience critique élargie, non seulement dans un

lieu absurde synonyme de passé révolu, mais aussi maintenant.

Les infrastructures des pouvoirs étatiques, technocratique, militaire, financier, ne soyons pas naïfs, perdurent. Il ont de nouveaux visages. La vogue des loisirs virtuels programmés comme fleuron de la « nouvelle économie » et l'art technologique ludique comme reflet est une de ces zones dont il faut questionner l'éthique par « l'indiscipline » artistique. Que dire de cette construction dans l'espace de ces nouveaux lieux, ces stations spatiales internationales habitables, auxquels maintenant Américains, Russes, Français et Canadiens participent, sinon que s'y est déplacée la même logique instrumentale d'État qui a donné naissance, à l'époque de la Guerre froide, autant à l'arsenal nucléaire qu'à la conquête de l'espace. ■

NOTES

1. Le Symposium *Mer Océanie*, sur la mer comme au ciel aux Îles-de-la-Madeleine, les installations paysagistes au Jardin de Métis, les sculptures *in situ* de la Biennale d'art actuel *Arboretum* à la Maison Hamel-Bruneau de Sainte-Foy, les sculptures sociales lors d'*Émergence 2000* à l'îlot Fleurie sous l'Autoroute Dufferin/Montmorency dans le quartier Saint-Roch à Québec, les sculptures environnementales du Symposium *Cimes et Racines. Art et Nature* au barrage La Gabelle sur la rivière Saint-Maurice entre Trois-Rivières et Shawinigan, le grand déploiement des projets sculpturaux et installatifs dans la métropole pour *D'un Millénaire à l'autre*, les projets urbains de *Pass'Art* à Rouyn-Noranda en Abitibi-Témiscamingue, les manifestations sous le thème de *La Gondole* dans la ville de Hull et le premier Symposium de sculptures en Outaouais, à Gatineau, ont composé une véritable géographie artistique.
2. Du nom du premier ministre progressiste-conservateur de l'époque, Sir John Diefenbaker, et que la presse a transformé en "Diefenbunker".
3. D'autres bunkers, de moindre importance, ont été aussi construits. Ainsi, dans la région de Portneuf près de Québec, un tel endroit aurait été enfoui pour accueillir les élites du pouvoir provincial. Où exactement et son statut opérationnel demeurent des mystères...
4. Robert Hughes, *The hundred-year history of modern art. Its rise, its dazzling achievement, it's fall*, (télé-série produite par la BBC de Londres, et publication chez Alfred A. Knopf, New York, 1981. Chap. 2, "The faces of power", p. 57-111.
5. Pensons ici au Monument pour la troisième Internationale du constructiviste Vladimir Tatline, cette énorme tour babélique devant accueillir les trois paliers du pouvoir bolchevique triomphant mais qui ne sera jamais construite, ou encore aux *Mermaux* détruits d'un Kurt Schwitters, ces constructions proliférantes détruites pendant la Deuxième Guerre mondiale, ancêtres de l'installation. Il faut tenir compte aussi de toutes les variantes des *Agitprops*, ces projets d'art de propagande, à la base de bien des projets d'action politiquement engagée jusqu'à aujourd'hui.
6. Les exemples s'allongent sans fin : des projets nazis d'Albert Speer, l'architecte d'Hitler, pour Berlin et Nuremberg, du Palace Mussolinien of Italian Civilization assurant la collusion entre Mussolini et les Futuristes, jusqu'aux édifices technobureaucratiques soviétiques de Moscou et ses villes satellites à l'Est et les épigones de

ANNIE THIBAUT,
L'Effet de souffle,
2000. Impression au
jet d'encre sur
papier, caissons de
tôle galvanisée.
Installation. Photo :
Denis Farley.



l'architecture rationaliste américaine des Lincoln Center, du Kennedy Center for the performing art ou de Brasilia — la ville moderne ratée dans la jungle brésilienne. Au Québec, pensons au Palais de justice, à Parthenais, aux édifices de la colline parlementaire ou simplement à tous ces gros blocs de logements annonçant nos villes dortoirs dans la métropole et la capitale.

7. Robert Hughes, *op. cit.*, p. 57-111.
8. Extraits du livret de présentation de l'exposition, *Axe Néo-7 art contemporain*. Diefenbunker, Musée canadien de la Guerre froide, Canada's Cold War Museum, *Singular Fissions, Fissions singulières*, été 2000.
9. *Quémander l'affection sur la route*. De connivence avec l'organisme Folle/Culture, Guy Blackburn a entrepris, au printemps 1999, de parcourir plusieurs villes et villages du Québec avec une installation dans une van, provoquant ainsi l'événement à Chicoutimi, Alma, Victoriaville, Québec, Rimouski, Rivière-du-Loup, Saint-Jean-Port-Joli et Trois-Rivières.
10. *Onde noire* a ravivé deux souvenirs d'installations. J'ai d'abord pensé à une austère mais efficace installation (par son atmosphère) de Joseph Beuys, vue à la galerie new-yorkaise Ronald Feldman en 1987. Une étagère de bois supportait des sacs en papier remplis de farine, de graisse. Il y avait aussi des rouleaux de feutre. La césure Est/Ouest irradiait le lieu de sa misère sociale. Dans un autre registre — où se manifestait une tension plus hétéroclite entre esprit du lieu et rationalité instrumentale des objets —, je me suis aussi rappelé l'incontournable dichotomie de l'espace opérée en diagonale par l'installation *La douche* (À la mémoire de François, 1987) de Gilles Mihalcean.

The author gives his thoughts on the exhibition *Singular Fissions, Fissions singulières*, held in an anti nuclear shelter called the Diefenbunker. He states that "One can approach this insertion of contemporary art in the historical tours of this place as an unequal ethical and aesthetic challenge accepted by thirteen Canadian artists. Their works are confronted by the unbelievable claustrophobia of this hyperreal site, which synthesizes the ultimate architecture of the State's true colours — political and military power. The Diefenbunker embodies the quintessential logic instrumental in an era scarcely past: the Cold War started with the escalation of nuclear armaments by the Americans and the Russians, the Capitalist West versus the Communist East."

In this closed space, the artists' in situ interventions encroached on the visiting tours, giving them a kind of (necessary) counterweight. Tour guides delivered a discourse too attached to the justifications for such a military-political complex, focusing on the reconstitution of the site while minimizing the artists' works. "In such a context," the author asks, "how do these works, buried and tucked away, cordoned off and captives of a certain climate, become more than just additions to the hyperrealist spaces? [...] I spontaneously thought of Albert Camus, of his all too human heroes in novels like *The Plague*, or in his essay *The Myth of Sisyphus*. Sisyphus, in mythical times, was condemned to tirelessly climb up to the top of the mountain carrying the Earth on his back, even if it inevitably rolled back down. This metaphor for ethical vigilance, necessary for the continued existence of human beings, translates my feelings while beside the two *in situ* artistic strategies exhibited as *Fissions Singulières* in the Diefenbunker."



LIZ MAGOR, *Tent*, 1999. Caoutchouc de silicone, cheveux synthétiques. 76 x 18 x 13 cm. Photo : François Dufresne.

JANA STERBAK, *Nest*, 2000. Fil d'aluminium et acier galvanisé, fil de nichrome, câble électrique, électricité. 102 x 77 cm diam. Photo : Denis Farley.

Josée DUBEAU, *Onde noire*, 2000. Bols de porcelaine, charbon de bois. Installation : 115 x 170,5 x 335,3 cm. Photo : Denis Farley.

