Document généré le 16 mai 2024 05:59

Inter
Art actuel

Du spectacle absolu
Sur *Conventum* de Raynald Tremblay

Patrice Loubier

Numéro 60, automne 1994

URI : https://id.erudit.org/iderudit/46642ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Loubier, P. (1994). Compte rendu de [Du spectacle absolu : sur *Conventum* de Raynald Tremblay]. *Inter*, (60), 70–71.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

différente à chacun. En fait il s'avère qu'elle prend la forme de celle que son interlocuteur pense devoir être Nancy CRATER.

Lorsqu'on commence par vouloir s'identifier à la figure mythique d'Arthur CRAVAN, tout peut arriver. *Philippe PERRIN blanc comme neige.* Il décalque *A statement is true if in reality it is as stated* : s'agit-il de la réalité du langage ou du langage de la réalité ? Quelle est la vérité... de cet état copieur ? Le point de vue réaliste de COLUCHE et le plus blanc que blanc de sa lessive ? Son affiche sérigraphiée 300 x 400 cm comme prétendant (à recevoir quelques voix à Nice) donnait l'occasion pour PERRIN, au moins, de tâter le terrain muséal.

Présence plastique de Dominique PIGARELLA : gomme à mâcher, pansements, film alimentaire transparent, plexiglas... la peinture n'intervenant que par taches et autres giclures. Nous voici en face de faits expressifs. Nouveau deuil, d'une peinture qui serait semblable à des appareils récepteurs déjà comme syntonisée. Notre schéma mental n'a pas fini d'en baver.

Depuis 1991 Pierre JOSEPH programme et met en scène des « personnage à réactiver ». Ici Blanche-Neige, pendant à PERRIN, une jeune femme dort sur un lit sous les yeux du public. JOSEPH en directeur de la distribution introduit l'action dans un monde de contemplation. Avec *La chasse au trésor ou l'aventure d'un visiteur disponible* il s'agit, à l'aide d'une série non définitive d'indices (dessins, photos, objets...), de retrouver une sphère blanche de quarante centimètres de diamètre dissimulée quelque part en France. Nous voici un zoom vivant allant toujours plus loin dans l'image. *Paysage en train* de se faire et de se défaire le projet semble être pour Philippe MAYAUX le *frapper le sens* de BARTHES s'appliquant à l'acte même... de peindre. Les peintures banales nous plongent dans autant d'ambigus prédicats. On donne sa main à couper qu'il y a anguille sous roche : « Il n'y a pas d'être plus malheureux sous le soleil qu'un fétichiste qui languit après une bottine et qui doit se contenter d'une femme entière » (Karl KRAUSS). L'intentionnalité faite peinture.

L'environnement de Stéphane MAGNIN *Le monde selon Teddy Bear* (1994) rapproche comme par effraction des réalités naturellement éloignées dans le contraste et la discontinuité. Images furieuses diffusées par un rétroprojecteur à travers les yeux d'un gros nounours débonnaire à la tête fêlée planté sur un immense gâteau : bienheureux les fêlés car ils laisseront passer la lumière. L'ampleur de l'écart et l'improbabilité du rapprochement nous mettent en flagrant délit face à une figure enfantine devenue hyperbolique.

À la question : « Qu'est-ce que l'art ? » Jean-Luc BLANC répond : « L'art ce pourrait être un rêve qui se fixe dans une image. Une image floue comme de la neige. Marcher dans la neige. Le crissement des pas dans la neige. Évaluer le silence, le blanc de la neige qui tombe au rythme de nos pas, de notre souffle. Haleine blanche changée en nuage par le froid. Nuage tombant sur la terre pour recouvrir nos pas. Pas perdus qui continueraient à résonner dans notre corps, cette fabrique de nuages. Marcher dans la neige, sans savoir où l'on va, jusqu'où je vais m'enfoncer... » (*Document n° 0*, mars 1992). Crayon sur papier sans titre : « I wouldn't mind a bit more ». Les cours de dessin débuteront à Nice à la fin des vacances scolaires, nous informe Philippe PARRENO. Sujet : la pierre « qui parle », dessin de volume, étude documentaire. Les cours sont ouverts à toutes les écoles de dessin... Sur le sol une pierre débite du Jean-Luc GODARD avec la voix de Jean-Luc GODARD. Géométrie variable du *private joke,* PARRENO semble rejoindre l'englobant ubiquitaire qui a fait le bonheur de l'esthétique du XIXe siècle, les valeurs locales d'un Charles BLANC : « ... À mesure que l'homme s'avance vers son horizon, son horizon recule devant lui, et les lignes qui paraissent se réunir au plus profond du lointain demeurent éternellement séparées dans leur convergence éternelle. De sorte que l'homme porte en lui comme une poésie mobile qui obéit à la volonté de ses mouvements, et qui semble nous avoir été donnée pour voiler la nudité du vrai, pour corriger la rigueur de l'absolu et pour adoucir à nos yeux les lois inexorables de la divine géométrie ». ■

Jean-Luc BLANC, *Sans titre (1993).*
Photo : Olivier ANTOINE

DU SPECTACLE ABSOLU

Sur *Conventum* de Raynald TREMBLAY

Patrice LOUBIER

Au *Conventum* de Raynald TREMBLAY, ils étaient tous là : Donald le canard, Pluto, Mickey, Bugs Bunny ; le Colonel Sanders et le Bonhomme Carnaval, en plusieurs exemplaires de plastique de toutes dimensions ; des figurines d'animaux — chevaux, coqs, vaches, cochons ; un dinosaure ouvrant la gueule et d'autres monstres miniatures ; un vase invraisemblable en forme de grenouille, des clowns de plastique aux couleurs criardes et au sourire béant, des soldats minuscules, des chiens, des chats, un castor empaillé dressé sur son tronc d'arbre, des poupées, des macramés, un pot de beurre d'arachide en forme d'ourson, des objets innommables aussi tout droit sortis de l'oubliette des bricoleurs du dimanche, et quelques objets pieux qui s'échouaient là — un Christ en croix et une statuette de la Vierge, apparemment recyclés en documents ethnologiques.

Oui, ils étaient tous là, les héros et les personnages familiers de notre folklore *quétaine* et télévisuel, désopilante ménagerie mêlée à une galerie des horreurs kitsch que Raynald TREMBLAY avait réunies dans son *Conventum* à l'Œil de poisson. (Signalons l'intérêt de l'artiste pour l'univers de l'objet *quétaine* et bon marché, dans lequel il puise ses matériaux et son inspiration.)

Cette assemblée innombrable, cette multitude quasi biblique par ses dimensions assistait au spectacle par excellence, au spectacle suprême : la télévision, vers laquelle elle s'élançait et se pressait, buvant de tous ses yeux les scènes du téléroman et d'une émission sportive qui étaient diffusés ce jour-là. Toute cette foule était en effet tournée vers deux écrans de téléviseur allumés, encastrés dans une forme cylindrique de papier mâché peinte en rouge vif, étendue au sol. Dans cette forme suggérant une espèce de cordon d'alimentation électrique géant, dont débordait à une extrémité un curieux amoncellement de pieds de table et de chaise, il n'était pas interdit de voir une allusion caricaturale aux fibres

optiques et à l'autoroute électronique qu'on célèbre comme une des technologies d'avenir pour les communications (façon peut-être de nous dire que les innovations techniques les plus avancées, telle la télévision, servent toujours à combler les mêmes vieux besoins de l'humanité : se faire raconter des histoires, s'évader...).

Or, la disposition de ces éléments était astucieuse, car elle cachait les deux écrans au visiteur qui s'avançait vers l'installation et lui réservait ainsi un effet de surprise. Car ces deux téléviseurs sitôt aperçus, l'immobilité des figurines et la convergence de leurs regards prenaient un sens inattendu : tous ces jouets et ces bibelots inanimés prenaient soudainement l'allure de *véritables personnes*, littéralement rivées à l'écran et absorbées dans une contemplation ravie. Du coup, les visages joyeux et les sourires béats de plusieurs figurines devenaient les indices crédibles de l'« extase télévisuelle » dont elles étaient la proie. Et ce que le visiteur de l'Œil découvrait en s'approchant de l'installation, c'était un véritable état de communion (que renforçait le silence de la scène, puisque le volume des téléviseurs n'avait pas été levé).

Le *Conventum* de TREMBLAY dévoilait ainsi l'immense, le parfait bonheur du spectacle lorsqu'il se tourne vers lui-même. Tous ces personnages et ces exemplaires interchangeables, regardant en circuit fermé d'autres personnages fictifs à la télévision, matérialisaient la *récession ontologique* qui affecte notre « société du spectacle » (revoir les thèses bien connues et peut-être un peu défraîchies — mais le sont-elles vraiment ? — de l'expérience cédant devant la représentation, de l'aliénation du réel dans son image...). Pris terme à terme comme une métaphore, *Conventum* n'opposait plus le réel à la fiction, mais montrait plutôt ce réel devenu lui-même *reflet* de la fiction, et dépeignait l'auditoire télévisuel, cette foule atomisée qui ne prend conscience d'elle-même qu'à travers l'abstraction statistique de la cote d'écoute, comme une masse unanime et passive, pas plus « réelle » que les images qu'elle consomme. Par là, c'est aussi le caractère incessant et circulaire du spectacle que l'assemblée médusée de TREMBLAY faisait apparaître. Et comme pour accentuer cette omniprésence, il avait disposé ses personnages à partir du mur des plus grands jusqu'aux plus petits, de sorte que les écrans de téléviseurs atteignaient une échelle colossale face aux minuscules figurines qui se pressaient vers eux (et même jusqu'en-dessous).

Image d'une pullulation désopilante, qui par sa seule quantité confinait au sublime, l'installation de TREMBLAY était un morceau de bravoure élevant le kitsch et les articles de brocante au rang d'objets de collection, que dis-je ! de trésor. On croyait voir un entassement grotesque digne de la manie encyclopédique de Bouvard et Pécuchet, transposée en pleine fin de XXe siècle. On y trouvait d'invraisemblables bibelots en forme d'animaux, d'attendrissantes horreurs, des objets devenus presque antiquités ; on reconnaissait même de nos lointains jouets d'enfant. *Conventum* baignait ainsi dans une aura de tendresse et de dérision mêlées ; le rire, le sentiment du ridicule, l'étonnement devant les incroyables trouvailles de l'imagination humaine (devant les abîmes de mauvais goût, aussi), la nostalgie, et à travers tout cela l'inévitable sentiment de *se retrouver* — toutes ces émotions trouvaient leur place dans l'œuvre de TREMBLAY. On peut bien se dire après cela qu'Aristote avait raison, que le propre de l'art est de nous montrer que l'on s'émeut et que l'on prend davantage plaisir à la représentation des choses qu'aux choses elles-mêmes. Car l'être humain est un animal producteur de signes, qui n'accède au réel que dans la mesure où il l'invente à travers les représentations qu'il s'en donne. De cette humaine condition, de cette vie dans les signes et la fiction, l'installation de TREMBLAY était un constat aussi spirituel qu'éloquent. ■

Conventum, Raynald TREMBLAY, à l'Œil de Poisson (18 février au 6 mars 94). Photos : Ivan BINET

A*...

* Gaston BACHELARD, se qualifiant lui-même de philosophe indocile, affirme que «la voyelle *a* est la voyelle de l'immensité. C'est un espace sonore qui commence en un soupir et qui s'étend sans limite.»[1]

Éphéméride et *Vivace/Perennial* de Nadine NORMAN

Sylvie FORTIN

Mais où donc est l'intervention ? Question que plusieurs se sont posée en pénétrant dans la salle d'exposition de La Chambre blanche, s'attendant à trouver des objets aux murs ou au sol. Car, de prime abord, cette première salle semblait vide pour le visiteur au regard furtif en quête de satisfactions immédiates et de sensations fortes. C'est qu'elle était exploitée afin de créer un effet d'atmosphère, un univers propice à la réflexion. Au loin, tout au bout de la salle, le mouvement lent et lancinant de deux pans de soie d'une blancheur virginale m'interpellait, me signalant qu'il y avait bien *là* quelque chose. D'abord, une première installation intitulée *Vivace/Perennial* déployait majestueusement un dessin de cendre au pochoir sur un long pan de mur. Ce grand dessin, dans lequel un motif floral était répété à intervalles réguliers, remplissait l'espace d'un surplus de présence... l'extraordinaire volupté propre à l'éphémère, au temporaire, au liminal, une volupté traquée. Cette présence assurée d'une chose qui défie nonchalamment « le complexe spectaculaire où l'orgueil de voir est le noyau de la conscience de l'être contemplant »[2] par sa simplicité, suscitant ainsi un certain état d'âme, nécessitant une participation totale, un commerce plus intime et détendu avec elle, sollicitant la profondeur intime.[3]

L'équilibre entre les interventions à la cendre et les espaces blancs qui les séparent agit ainsi avec la régularité et la justesse de la ponctuation. Si bien que, au lieu de réduire l'intervention à la banalité du prédictible, à une simple dialectique contenu/contenant, la justesse de l'application réaffirme la présence de l'artiste par son absence, en permettant la résurgence de son geste. Les qualités tactiles de la cendre, la tension entre son adhérence au mur et la crainte de son effritement ainsi que la part du spectateur tenant justement à ce qu'elle y reste définissent ce seuil de l'énonciation porteur des conditions concomitantes d'apparition et de disparition de l'intervention. Ainsi, les modulations de couleur et d'intensité des motifs, définissant un riche spectre du gris au brun, impliquent une gestualité, une présence (par procuration) du corps de l'artiste tout aussi grande que dans l'intervention expressionniste et ce malgré la contrainte de répétition inhérente au motif.

Tout le long du mur, des cendres jonchent le sol, témoignant non seulement de la présence et des gestes de l'artiste, mais aussi d'un rythme, d'hésitations, de doutes, de choix, d'imperfections. Elles signalent aussi le passage du temps dans un espace qui, avec son éclairage subtil qui évoque et souligne l'immensité de l'œuvre, me menant dans l'espace de la rêverie et de l'ailleurs, pourrait sembler atemporel. Elles agissent, en quelque sorte, comme le point d'ancrage grâce auquel je peux m'abandonner à l'œuvre, en jouir pleinement en me laissant envahir « ... dans une solitude absolue, mais une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse ; l'immensité sans autre décor qu'elle-même. »[4]

Ainsi, un étrange renforcement mutuel s'instaure. Il semble que l'intervention réussisse à transgresser ses frontières physiques malgré ses dimensions et ses ressources restreintes , en une sorte de dématérialisation déjà évoquée par Bachelard : « À chaque matière la conquête de son espace, sa puissance d'expansion au-delà des surfaces par lesquelles un géomètre (*ou un critique formaliste !*) voudrait la définir. »[5] C'est alors que, en venant « vampiriser » mon bagage de souvenirs, d'expériences, d'images et d'impressions, elle suscite une présence accrue, un excès de matérialité de l'œuvre qui transcende toute description banalement formaliste pour me plonger dans l'ailleurs : « Le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime, une intensité »,[6] à accéder à l'immensité intérieure par la conquête de l'intimité.[7]

On affirme souvent que la mort est suivie de l'engagement dans un tunnel au bout duquel une lumière blanche, forte et attrayante nous attire inéluctablement. Un lieu de non-retour. Séduction, extase et mort. Phallique comme imagerie... A-t-on jamais porté une quelconque attention aux parois de ce tunnel ? Peut-être sont-elles bordées de soie blanche, une de ces matières luxueuses, sensuelles et jouissives ? Une soie enveloppante, mouvante, qui accueille le mouvement, en retient toutes les traces sans pour autant rendre visible cette mémoire qui est la sienne... si bien qu'elle s'offre toujours aussi pleinement.

On accède à la deuxième salle en déplaçant les deux pans de soie blanche. Il s'agit ainsi d'une séparation, d'une frontière mobile et mouvante plutôt que d'une division ferme, car elle signale la présence d'une deuxième intervention. Lorsque je les écarte pour entrer