

Notes... Sources... Commentaires...

Roddy Hunter

Number 74, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46205ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hunter, R. (1999). Notes... Sources... Commentaires.... *Inter*, (74), 22–23.



Notes...

Sources... Commentaires...

Roddy HUNTER

En réponse à l'acte d'Artur TAJBER d'intituler certaines de ses performances/ installations comme *Orient-a^ction* et *Occident-a^ction* et *Désola^ction*, je propose de corrompre davantage la terminologie formelle dans le sens d'une telle consolidation de sens. L'« installation » devient ainsi un mot composé qui peut traduire une synthèse de certains phénomènes interdisciplinaires qui sont toujours en application dans le vocabulaire des arts plastiques. Il nous est aussi possible, de même qu'à toute personne impliquée dans l'élaboration de la forme et de la pratique de l'installation, d'extrapoler à partir de la corruption d'autres registres langagiers oraux ou écrits, reconnus.

La suscription de la lettre « c » à l'intérieur du mot « installation », en anglais ainsi qu'en français, est une interposition qui nous permettrait, par extension, d'intervenir dans la version allemande par l'introduction de la lettre « k » (« installaktion »), de même qu'en espagnol par l'addition d'un autre « c » (« instalación »). Tandis qu'il reste aux lecteurs qui parlent français, allemand ou bien espagnol à vérifier la viabilité de ces corruptions du langage, les artistes parlant italien ou portugais suggéreraient peut-être les combinaisons plausibles d'« installazione » et d'« instalação », intégrant respectivement les

termes « azione » et « ação ». Puisque je ne parle que l'anglais, je ne peux que spéculer que l'idée d'action soit déjà évidente dans ces mots ou alors que toutes démarches de corruption ne soient peut-être pas pertinentes sur le plan linguistique ou artistique. Des artistes qui parlent d'autres langues pourraient formuler d'autres extrapolations également.

Il est évident, de toute façon, que la réalisation d'une exacte pertinence et/ou d'une uniformité linguistique n'est ni entièrement concluante, ni désirable pour identifier et disséminer l'art interdisciplinaire contemporain. On peut souvent souligner, convenir et observer que l'énoncé linguistique pose des limites épistémologiques, surtout par rapport aux moyens polymorphes d'expression artistique, et d'ailleurs que la génération de signification nécessite également une considération pertinente du contenu perceptible. Il arrive souvent, néanmoins, qu'en même temps que cet acte de considération secondaire identifie précisément ces limites épistémologiques, il laisse supposer simultanément toute une marge de manœuvre expérientielle ou sensorielle. Bref, on (com)prend l'art, tout l'art, comme on le lit. L'art et la théorie de l'art du vingtième siècle fournissent des histoires sélectives de même que des applications particulières qui suggèrent cela. Et de toutes, aucune n'est aussi révélatrice que la dématérialisation de l'objet d'art dans l'art conceptuel (et notamment dans certaines des œuvres de Bruce NAUMANN et de Joseph KOSUTH) ainsi que « la méthodologie textualiste qui privilégie le texte et le discours par rapport à l'expérience, aux sens et à l'image » – qui est une démarche surtout postmoderne (telle qu'on la retrouve dans la

Roddy HUNTER s'intéresse depuis plusieurs années à l'univers performatif qu'il expérimente en diverses situations selon le contexte de la livraison de ses actions. Il préconise des performances de longue durée à l'intérieur desquelles il distribue les unités langagières dans l'esprit d'une recherche expérimentale sur les conditionnements, dans le temps et l'espace, de la gestuelle à l'agencement d'unités symboliques.

Au LIEU, centre en art actuel, le vendredi 28 mai 1999, de 13 h à 19 h, HUNTER a présenté une performance de six heures qui s'est terminée par une sorte de rituel condensé dont le titre était *Différentes têtes, différentes mains*. Pendant six heures, l'espace du LIEU est devenu un terrain d'application de l'énergie du corps en tension dans l'univers trouble du performatif. RM [NDLR]



paternité autoréfléchie de « la mort de l'auteur » chez Roland BARTHES et Michel FOUCAULT). Étant donné ce climat de formalisme syntaxique, je postule que l'actuation de l'installaction, par sa façon de situer précisément l'action comme le lieu de la perception de même que de la conception de la matrice esthétique, fournit une occasion nécessaire de débouter toute équation préexistante par laquelle seule la langue égalerait la pensée.

En outre, comme on apprend d'Octavio PAZ que « les choses échappent vite à leurs noms », et de Noam CHOMSKY que « la langue se développe suivant un chemin intrinsèquement déterminé, où des mécanismes spécifiques au système linguistique sont en jeu... ce qui est quelque peu analogue à un organe physique », il ne peut sûrement pas subsister d'arguments sérieux pour minimiser la capacité de l'action ontologique à contribuer à une reconfiguration bien nécessaire de notre compréhension des phénomènes problématiques, mais à la fois discrets, de l'art contemporain et de la communication. Seuls ceux qui tiennent à préserver les économies réductrices de la signification tautologique – qui prive l'art contemporain de la possibilité d'une réorientation assez ambitieuse pour s'engager dans une époque où même la subjectivité est une construction peu fiable – restent avocats de l'équation langue=pensée. L'instrumentalité de cette équation cherche à récupérer, en maintenant des paramètres cartographiques dépassés, les manœuvres de ces artistes qui découvrent la *terra incognita* : le territoire inconnu, où il importe de remarquer que ce sera « le dernier acte possible [...] qui définira la perception elle-même. »

Dans ce contexte, l'installaction ne cherche pas l'échange (bien qu'il est probable que l'installaction maintienne ce que Mikhail BAKHTIN a désigné comme la disposition/*answerability*), il s'agit plutôt de la mataxis. Ainsi l'installaction peut permettre que la théorie n'existe plus seulement en fonction des termes théoriques ou esthétiques, et qu'elle puisse donc contribuer à la réalisation de la perspective de Stefan SZCZELKUN selon laquelle « l'esthétique suit l'intégrité d'action ». Ainsi l'installaction, combinant la suspension du temps linéaire et de la fixité du contenu réalisée axiomatiquement par l'installation, avec l'exécution disciplinée de la volonté spontanée d'action pratiquée en performance, pourrait bien trouver son articulation au moyen d'une matrice esthétique orientée autour d'actions qui sont, sur le plan contextuel, antérieures à la reconnaissance de l'art. La dynamique de cette forme d'expression récemment « nommée » ne trouvera sa consistance que si l'on prend conscience que la performance elle-même émerge de, en même temps qu'elle existe par, ces matrices multiples. Et plus encore, on ne devrait pas supposer que la performance qui ne s'appliquerait pas à ce qui paraît être « le paradigme principal de l'esthétique », ce que nous présumons être l'art, existe sans matrice.

Quoiqu'à bien des égards le happening soit un antécédent de l'installaction, il se peut qu'il fut défait à cause de l'intransigeance qui se rattache au fait d'interpréter une action qui ne soit pas jouée comme une action sans matrice. Il est presque certain que cela explique pourquoi le happening, pris dans son ambition apparemment utopique de brouiller les performances

de l'art et de la vie, aurait finalement servi à problématiser l'articulation de la performance et de ses contextes autour d'une perspective artistique, bien que non traditionnelle. Tandis qu'une évaluation rétrospective risque toujours d'être trop insensible, l'impossibilité de réaliser, avec le happening, que l'art et la vie ne sont peut-être qu'apparemment en dualité, nous force à considérer que le désir de poursuivre dans cette voie impossible d'un espace sans matrice, s'est vécu au prix de se bâtir une réflexivité autodésapprobatrice. L'idée me vient alors qu'étant donné que « seuls ceux qui tentent l'impossible atteindront l'absurde », l'absurdité fondamentale du happening est été sa propension à réaliser un espace sans matrice à partir du prisme de certaines règles et conditions.

Ces artistes qui ont amené le happening diffèrent de ceux qui pratiquent aujourd'hui l'installaction, principalement dans la mesure où les séparations perceptibles, et donc bien comprises, inhérentes entre le théâtre et les arts plastiques, auxquelles le happening a essayé de renoncer, sont amplifiées, dans l'art actuel, à l'extérieur de l'auditoire et de la galerie, assumés comme la subjectivité construite, par rapport à la participation aliénée et à la contingence de l'universalité. Le besoin de faire face à ce changement contextuel amène la pratique de l'installaction à prendre des formes génératives qui ripostent à l'entropie de notre époque au moyen de matrices qui restent en libération.



Roddy HUNTER est enseignant en performance/arts visuels et chercheur rattaché au Dartington College of Arts, Devon, Angleterre.

L'auteur souhaite remercier *Inter* d'avoir initié cette discussion autour de l'installaction et Julie BACON pour la traduction initiale du texte.

L'adaptation a ensuite été assurée par natp qui l'a réalisée/donnée en lecture pendant l'action de Roddy HUNTER au Lieu en mai 1998.