

ETC



## Le bruit des ailes de l'ange

Pierre Bourgault, *Musique à bouche*, Galerie Circa, Montréal. 8 janvier - 5 février 2000

Luce Lefebvre

Numéro 51, septembre–octobre–novembre 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35747ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lefebvre, L. (2000). Compte rendu de [Le bruit des ailes de l'ange / Pierre Bourgault, *Musique à bouche*, Galerie Circa, Montréal. 8 janvier - 5 février 2000]. *ETC*, (51), 38–42.

Montréal

## LE BRUIT DES AILES DE L'ANGE

Pierre Bourgault, *Musique à bouche*, Galerie Circa, Montréal.  
8 janvier - 5 février 2000

« Il n'est pas d'art signifiant qui n'accrédite au passage les conditions réelles de son émergence. »

T. De Duve<sup>1</sup>

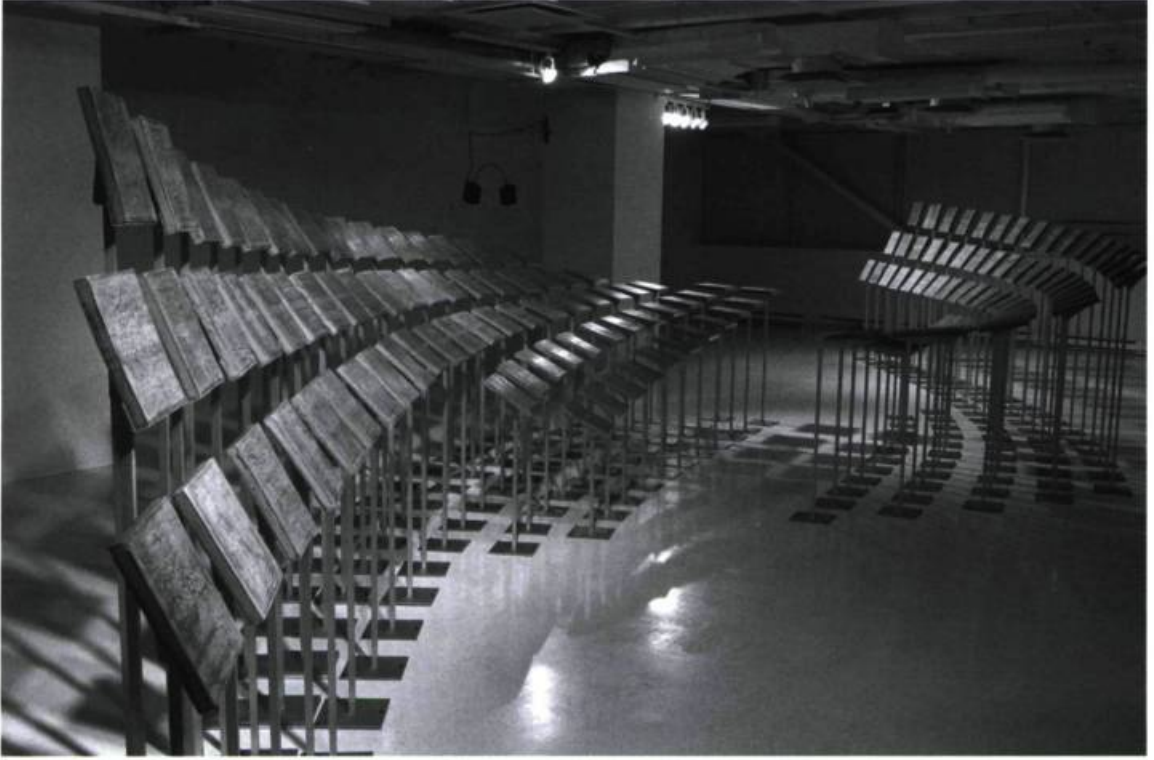
Cette alliance en apparence antinomique entre un titre et une phrase mise en exergue indique dès l'abord la récurrence des désaccords dans l'œuvre de Bourgault, la focalisation de l'artiste sur les dissonances qui se manifestent si « concrètement » dans sa dernière production. Depuis l'exposition *L'horizontale imaginée* (1997), le travail de cet artiste accentue (c'est le cas avec *Musique à bouche*) son inscription dans sa réalité géographique et singulière, par la retranscription détournée « des conditions et des paramètres liés à des annotations techniques prises lors d'expéditions en mer »<sup>2</sup>, alliant dérives langagières et ancrage récurrent dans un contexte « culturel » précis. C'est sur la dichotomie particulière mise en œuvre par Bourgault que porte ce commentaire.

Si dans l'œuvre du sculpteur, il y a un alliage de correspondance avec le réel et de cohérence interne, il y a aussi une récurrence de l'ineffable, ce bruit des ailes de l'ange, sensible ici à travers le dire d'une parole aphasique : cette part d'irréductibilité qui se dévoile dans les interstices et s'amplifie dans sa course le long des failles de l'œuvre, pour venir nous assourdir à la sortie, n'est autre que l'entendement difficile de l'implicite vu à la fois comme pure image mentale et parole anticipée. Où, devant notre écoute fracturée, ce sens fragilisé, il ne reste plus que le regard pour comprendre.

Et l'on pense, sans gratuité aucune, aux *Annonciations* toscanes, et à la question de la « figurabilité » d'un « vouloir dire » qui n'est autre encore, dans ce travail, que l'intrication de la résurgence du conte et de sa déconstruction/reconstruction conceptuelle. Paraphrasant Michael Fried à propos de l'œuvre de Frank Stella<sup>3</sup>, Bourgault sait qu'être Veneziano ou Raphaël « est une option qui lui est interdite »<sup>4</sup> alors, dans la contemporanéité qui est la sienne, il travaille sur la pratique, dans le sens qu'il exprime sous une



Pierre Bourgault, *Musique à bouche*, 2000. Installation. Circa, Montréal.



Pierre Bourgault, *Musique à bouche*, 2000. Installation. Circa, Montréal.

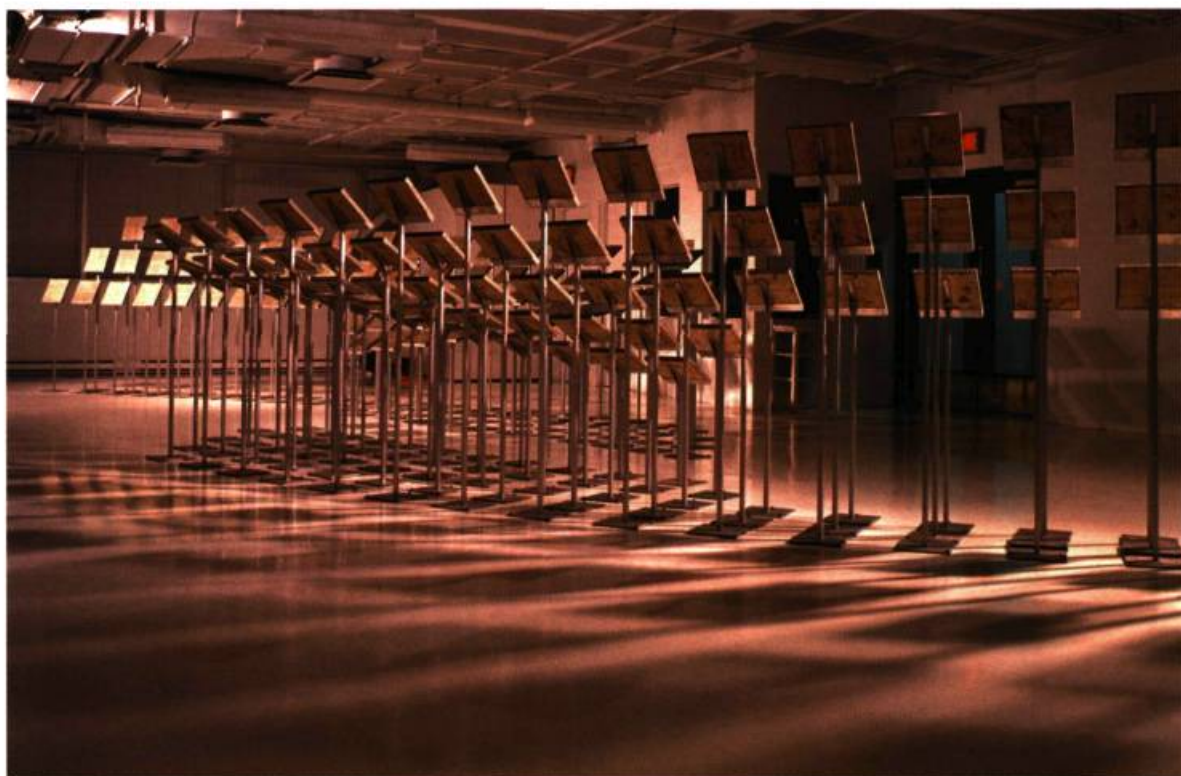
forme esthétique les antagonismes que la réalité sociale s'est avérée incapable de résoudre. En cela il perdure la tradition moderne définie en tant qu'expression d'une actualité sociale et politique. Walter Benjamin dira de même : « est moderne l'art qui par sa procédure expérimentale et comme expression de la crise de l'expérience absorbe ce que l'industrialisation et les rapports dominants de production ont mis à jour ». Il y a dans *Musique à bouche* une négativité patente, telle l'expression d'un refoulé qui connote la dénonciation à travers l'énonciation bègue, comme signe d'un devenir encore « informulable ». Cette « informulabilité » définit ici une relation processus/contenu-social/œuvre en terme de diffraction et non en terme d'homologie ou de reflet<sup>5</sup>. *Musique à bouche* ne renoue pas tant avec la tradition du conte, même vernaculaire, qu'elle n'en dénoue les mécanismes propres, qui sont ceux de la légitimation de critères sociaux et culturels par leur transmission directement accessible dans un vouloir normatif. *A contrario*, cette sculpture, telle une barque de lutrins

sur lesquels on a posé par plaques des données maritimes prises à l'aire géographique du St-Laurent, se double d'un dispositif sonore qui ne laisse entendre d'un récit de voyage que des mots tronqués, volontairement opacifiés.

Est-ce la métaphore d'un désenchantement encore « moderne » du créateur face à la hantise des récupérations institutionnalisées d'une société industrielle avancée qui s'entend à intégrer et à récupérer les pratiques artistiques et culturelles ? D'un désenchantement, encore « moderne » aussi, qui ouvre à une musicalité faite de sonorités syncopées<sup>6</sup>, à l'égal des arrêts sur parole qui brisent le monologue des voies ? Ou d'un désenchantement plus actuel qui vise au brouillage des pistes par la parole dé-niée, à l'errance de l'écouteur et du regardeur et à sa déstabilisation effective ?

Adorno ne cesse de nous rappeler que l'art est *mimesis* et joue son authenticité entre son caractère mimétique et sa réalité objectivante<sup>7</sup>. Ainsi, l'œuvre





Pierre Bourgault, *Musique à bouche*, 2000. Installation. Circa, Montréal.

d'art manifeste une prise de conscience à travers une forme qui propose l'image d'une liberté en opposition avec le monde empirique<sup>8</sup>. Plus explicitement, la négation est en corrélation étroite avec la destruction formelle, la déstructuration et ce, en réaction contre la totalité autoritaire et la réification.<sup>9</sup>

Ainsi, de la parole mystifiée sort une dénonciation de l'aspect mystificateur de la totalité oppressive, par le jeu de l'incomplétude oppressante de cet énoncé que l'œuvre de Bourgault nous donne à entendre. Dit autrement, en un retour sur la *mimésis* adornienne, la société apparaît d'autant plus dans les œuvres qu'elle y est moins représentée, et ainsi la volonté de déconstruction du système va de pair avec la destruction de l'apparence et du caractère affirmatif. Cette dernière œuvre du sculpteur est non pas le décalque d'une réalité objective, mais un leurre lancé à notre appréhension subjective de sa réalité : « La critique sociale n'apparaît jamais dans la dénonciation d'un contenu social manifeste; elle acquiert sa violence lorsque ce contenu est camouflé et intégré dans sa forme, laquelle devient alors proprement critique sociale. »<sup>10</sup>

La dialectique de cette production libère de toute fixation formelle, entendu qu'ici, la forme est de plus le son instable, hermétique et rebelle à la compréhension directe. Ce qui travaille cette pratique c'est non seulement son émancipation franche par rapport à la composante mimétique, mais surtout, en regard des parallèles établis au début de ce texte, une « désublimation » du son et une *déterritorialisation* de la forme qui contrent toute notion de pureté et toute instance légitimante ou formulation d'une totalité de sens qui réfère à l'idéologie. C'est en ce sens une œuvre qui prône une illégitimité, bâtarde d'une certaine tradition « du faire » et de conteurs mise à sac par l'émergence d'une position antagoniste à fonction critique.

Dans une poursuite de la métaphore, la parole mutilée dit peut-être la forme actuelle du réel de Bourgault, d'une expérience subjective qu'il objectivise en tant que matériau : « ces moments désynchronisés comme des horloges ajustées sur des fuseaux horaires distants »<sup>11</sup>, ne sont peut-être que la manifestation d'une philosophie horizontale<sup>12</sup>, qui s'emploie mieux à découvrir les failles des systèmes



Pierre Bourgault, *Musique à bouche*, 2000. Installation. Circa, Montréal. Photo: Paul Litherland.

qu'à en affirmer la cohérence, telle l'action du diffracté sur la ligne de l'eau. Ainsi, l'intégration d'une parole non-intégrable connote un art possiblement non-intégrable et s'inscrit comme liberté virtuelle par rapport à toute « systématité ».

Par la négativité exprimée, il ne s'agit donc pas tant de comprendre cette œuvre littéralement que de saisir son caractère incompréhensible, ce que suppose la non-immédiateté opposée à l'immédiateté de l'appréhension littérale : « parce que l'art possède la vérité en tant qu'apparence d'une réalité non-apparente »<sup>13</sup>. C'est en ce sens que, comme le note Menke, même relevant de l'imaginaire, le territoire de l'œuvre peut être un lieu critique par une distanciation par rapport au fictif, qui ouvre à un questionnement du réel. Dit autrement, Bourgault tente d'éviter par l'insistance sur le contenu réflexif de l'œuvre – la part de vérité de la parole disfonctionnelle – une résolution consensuelle à un questionnement qui s'avère aussi politique. Dit encore autrement, la parole anticipée agit comme pensée émancipée dans sa valorisation implicite du prospectif, de l'utopie à travers l'accent mis sur les

dissonances : « désirable produit par le désir même »<sup>14</sup>, et contre ainsi la tendance de tout système à immobiliser sa propre dynamique.

Mais pourquoi parler encore d'utopie dans un (art) actuel qui en a écarté la notion, du moins en tant que réalisation du tout autre ? Sans doute parce que, d'une manière insistante, et là dans l'ensemble du travail de Bourgault, c'est le lieu de la poétique à l'œuvre dans une œuvre qui désormais fait œuvre par la persistance d'une allégorie de l'insaisissable, de l'ineffable comme lieu d'une trouée, d'une percée symbolique prégnante dans les sculptures de l'artiste en tant que point de fuite où est amené l'œil du regardeur<sup>15</sup>. Et où paradoxalement le moment saisissable, parce que dirigé, du regard, est avant tout son « désaisissement » par le jeu sur l'apparence énoncé plus tôt à travers la notion de *mimesis*.

Ne navigue-t-on pas ici dans une alliance entre ce que De Duve appelle le « descriptif post-moderne (en termes d'implosion, de simulacres) [...] et le prescriptif moderne (en termes de théorie critique et de récit de l'émancipation) »<sup>16</sup> ? Ou bien encore





Pierre Bourgault, *Musique à bouche*, 2000. Installation. Circa, Montréal. Photo: Paul Litherland.

faisant fi des catégorisations lassantes en appelle-t-on, non pas tant au conte qu'à une poétisation du regard où la notion de « vérité » des choses tombe dans l'anachronisme ?

On peut cependant penser que la poursuite de la vérité vue en tant qu'apparence du non-apparent rejoint une re-actualité du non-dicible que le sculpteur tente de montrer. C'est le travail du profane qui emprunte à la fois à une socio-politique de l'art et à une historicité du sacré : le jeu autour de la signification double de la nef qui remonte inlassablement le cours de la production de l'artiste accrédité, s'il le faut encore, la fin des finalités externes auxquelles le politique repéré dans ce travail n'est pas nécessairement asservi.

LUCE LEFEBVRE

#### NOTES

- <sup>1</sup> Thierry De Duve, *Essais datés I, 1974-1986*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, p. 86.
- <sup>2</sup> Propos de l'artiste dans le descriptif du projet « Voyage au long cours », avril 2000, qui prolonge par la diffusion d'enregistrements vocaux écrits suite à des expériences de navigation, la recherche commentée ici.
- <sup>3</sup> Selon l'anecdote célèbre citée par Rosalind Krauss dans « Un point de

vue sur le modernisme », *Artforum*, septembre 1972, p. 103. « [...] Certains jours, Stella se rend au Metropolitan Museum. Là, il reste des heures durant, complètement fasciné, à contempler des Velasquez, et puis il s'en retourne au studio. Il aimerait par dessus tout peindre comme Velasquez. Mais il sait bien que c'est une option qui lui est interdite. Alors il peint des bandes. »

- <sup>4</sup> *Ibid.*
- <sup>5</sup> Pour des développements sur cette forme d'autonomie, voir Arno Münster « Ernst Bloch : une esthétique de l'anticipation », dans *Revue d'Esthétique*, n° 8. Ceci rejoint aussi les positions d'Adorno.
- <sup>6</sup> Pensons à la modernité du début du siècle et à Schoenberg, à l'atonalité fondée sur le dodécaphonisme.
- <sup>7</sup> C'est-à-dire qu'entre le monde phénoménal et le monde intelligible, le décalage se réduit à une tension. C'est celle-ci qui est signifiée dans l'œuvre. Voir Jürgen Habermas, *La pensée post-métaphysique*, (1988) Paris, Armand Colin, 1993, p. 182.
- <sup>8</sup> Marc Jimenez, *Adorno, art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1972, p. 192.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 203.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 248. Je dois beaucoup à Jimenez dans une réflexion qui s'entend à valoriser une esthétique interprétative plutôt qu'évaluative et normative. Ce que reconduit avec pertinence la démarche de Bourgault.
- <sup>11</sup> Propos de Bourgault, « Voyage au long cours ».
- <sup>12</sup> Voir Gilles Deleuze et les post-structuralistes, repris par Bourgault dans ses écrits comme référence théorique.
- <sup>13</sup> Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, p. 173.
- <sup>14</sup> Mikel Dufrenne, *Art et politique*, Paris, UGE, 10/18, 1974, p. 231.
- <sup>15</sup> C'est le cas notamment des sculptures *Boite déception* (1990), *Clam View* (1991), et *Fleuve-musée* (1997). Ces structures empruntant à l'iconographie marine et maritime se présentent comme des coques évidées où le regard est soit orienté vers une proue de bateau fictive comme dans *Fleuve-musée*, focalisé par une entaille dans une pareille évocation d'une paroi de navire (*Boite déception*) ou franchement dirigé vers un espace cadré à travers un entonnoir pointé vers le fleuve (*Clam View*).
- <sup>16</sup> T. De Duve, *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989, p. 71, note 2.