

Berezowsky (Liliana)  
Lexier (Micah)  
Coyne (Petah)  
Monuments industriels

Publié :

« Une mise en scène primitive de l'ère industrielle », *Spirale*, 102, décembre-janvier 1991, p. 10.

### **Mettre en scène primitive l'ère industrielle**

VISIONS 90, CIAC et La Galerie d'art Lavalin, du 15 septembre au 21 octobre 1990.

Alors que la réalité sociale apparaît comme équilibre toujours à recomposer dans un environnement mouvant — à la limite dans un espace vide, une plus grande plasticité de nos façons d'envisager le monde est requise. Les sociétés ne pourront continuer à se développer sur un modèle standart, seront confrontées à une instabilité très grande et nécessiteront des ressources de créativité considérables. Cette instabilité, vécue comme pure confrontation à l'irrationnel, requiert une réponse plastique, une création de formes et de modes d'être. Le travail de Suzanne Roux semble métaphoriser ce contexte nouveau dont le réel est dorénavant insaisissable, dont l'expérience doit toujours être recomposée à partir de signes diaphanes et de reflets sans origine. Ces images flottantes évoquent avec justesse le pouvoir transformateur de l'art dans une société où il faudra prendre des risques, s'exposer à des difficultés que l'on ne saurait rencontrer par des prouesses technologiques mais par un effort humain — une transformation des stratégies de survie.

### **Déconstruire le projet de maîtrise de la réalité**

L'art actuel peut montrer la voie d'une intégration du complexe et de l'hétérogène par l'être humain : lorsque l'espace créatif sera le social lui-même. *Mediavox* conçoit l'art comme « événement communicationnel en temps réel » qui prend place dans la société et non dans une « zone morte sensorielle de l'hypercapitalisme ». Les arts adoptent une pose gestionnaire tandis que la gestion de la réalité sociale est de plus en plus considérée comme un « art », non par analogie avec les arts plastiques, mais en raison de la nature de l'enjeu et du défi. À ce titre on parle également de « philosophie » d'une entreprise lorsqu'il s'agit de désigner une politique de développement, une visée de la qualité, non par analogie mais à partir d'une conception de la société comme système qui ne rencontre d'autre réalité que ses limites et la configuration qu'elle se donne. La survie de ce système n'est possible que si on parvient à résister à la tendance des sous-systèmes à se valider, auto-validation qui va à la rencontre des énergies et des ressources qui assurent le renouvellement de la société : les sculptures suspendues de Petah Coyne semblent projeter une image de la société comme enchevêtrement bulbeux de racines, grappe bubonique et multitude

d'excroissances boursoufflées (les sous-systèmes), qui ne retirent d'autre substance du vide que cette poussière de destruction, le noir de suie d'un monde dévasté.

On demande une plus grande plasticité de nos façons d'envisager le monde, une approche plus intuitive (Mediavox conçoit l'art comme « accélérateur multidimensionnel de l'intuition »), interactive et ludique, d'autant que ce monde apparaît artificiel. Se donner une vision du monde, propager cette vision dans nos réalisations concrètes, par l'ajustement de nos attitudes, serait-ce changer le monde? 1990—2000, il ne s'agit pas de modifier l'aspect d'un monde qui sera toujours là (comme de redoubler un solage par des dalles d'eau, c'est plus esthétique mais impraticable — voir l'installation in situ de Craig Wood), inventer le futur c'est donner une forme à ce monde telle qu'il soit possible — et non pas multiplier les avertissements ou produire une quelconque « signalisation » pour une autre civilisation (tels les gyrophares de Micah Lexier, *Self Help* 1990, dont l'impression d'urgence contraste avec les messages très placides tels : « on est passé par là, peut-être pourrait-on vous aider » ...).

### **La technologie comme création plasmique**

Dans cette société qui s'appréhende comme forme plasmique (« chose façonnée » : *plasma* ), d'autant qu'elle a perdu le référent et n'a d'autre écho dans le vide, les entreprises et les réalisations technologiques du passé seront considérées comme pures productions plasmiques. Après un certain temps, les *projets de maîtrise de la réalité* inhérents à certaines théories scientifiques et à certaines réalisations techniques ne peuvent manquer d'apparaître futiles (Cathy de Monchaux parle du caractère « décevant » de ses objets utilitaires, comme dans *Slink*, 1990), tandis que ces réalisations sont révélées comme les pur produits d'un développement interne, d'une création de formes. C'est pourquoi les objets et monuments laissés par ces projets acquièrent le statut d'oeuvres d'art.

Les problèmes qui reçoivent une élaboration adéquate en philosophie deviennent de la science. Qu'advient-il de qui cesse d'être science? Cela apparaît n'avoir été que tentative de science : cela n'a toujours été que de l'art. Dans l'édifice de l'aéroport de Mirabel, on peut voir un modèle en métal et en bois, à l'échelle humaine, de la machine volante de Léonard de Vinci. On peut lire, sur un panneau : « ... a été exécuté à partir d'un dessin original du célèbre artiste. Nous remercions le Musée des beaux-arts de Montréal qui nous a prêté généreusement cette oeuvre. » Ce modèle est une oeuvre? Cette carcasse mécanique est davantage dans le goût contemporain que la peinture du même Léonard. On songe à l'hélicoptère suspendu dans le MOMA de New York. Tout ce qui se veut science aujourd'hui sera considéré un jour comme de l'art, du moins constitue par avance un réservoir de motifs pour l'art de demain. Ce qui est produit en art comme en science, les biens de consommation, etc. — tout cela serait commandé par un principe « organique » de développement interne. Les mondes humains ne sont pas uniformisés par la nécessité de s'adapter à une même

réalité. Dans de telles sociétés, toute chose ne prend place que dans un rapport différentiel à la totalité des formes préexistantes, où la diversité est créée en tous lieux — on songe aux feuilles d'arbre doublement exposées, comme photogrammes et comme installation, de Roberto Pellegrinuzzi : toutes différentes et pourtant disposées de façon à les faire apparaître comme répétition. On songe aussi au paysage urbain de Rose-Marie Goulet, image d'une société comme pont au dessus d'une nuit d'encre et comme projection d'un horizon. L'art apparaît alors comme le pur produit de ce désir de diversité.

Le modèle exposé à Mirabel d'une machine volante, ou les cônes, poulies et cordages de Liliana Berezowsky (*Jenyk-IV*), apparaissent ainsi comme « formes » dans une société laborieuse qui ne manque pas d'apparaître comme créatrice de formes lorsque se dissipe l'exigence de maîtriser la réalité et s'installe l'oubli que ces choses n'ont pas été élaborées dans l'esprit de gratuité qu'on leur trouve aujourd'hui. Lorsque les projets de maîtrise des équipements, l'illusion référentielle des codes seront dissipés — les artistes seront les cascadeurs de l'appropriation d'équipements en périls de perdre leur mortelle efficacité.

### **Remétaphoriser la science**

C'est pourquoi l'art ne sera plus la transfiguration du banal, mais la remétaphorisation des sciences et des techniques. L'artiste s'ingéniera à mettre en place de pseudo-dispositifs expérimentaux : à quand une table Michelson-Morley pour déceler le mouvement de l'histoire? N'est-ce pas quelque chose de ce genre que nous propose Jean-François Cantin dont les lanternes, selon ses dires, « manifestent notre présent technologique ». À quand la reprise des expériences de Stanley Milgram dans un rituel-performance qui retiendra le spectateur captif pour faire voir (par exemple) comme vert un bleu qu'une majorité (qui a reçu ses instructions) dit voir vert, pour faire voir comme significatifs les objets que la majorité (ou la minorité dominante) qualifie d'œuvres d'art.

D'où les nombreux travaux d'artiste comme recherche des moments poétiques fondateurs de la technique et aussi comme recherche des origines rituelles des pratiques déposées dans notre culture et notre savoir. Claude Simard nous propose le face-à-face de penderies-personnages dans la chambre des grands-parents : nostalgie d'une unité de notre monde, horrible et originaire. Il s'agit à chaque fois de retrouver une scène primitive de l'ère industrielle, quand les problèmes du monde contemporain tiendraient à notre fascination pour le spectacle traumatisant d'une ère révolue. Il appartient à l'art d'offrir une mise en perspective de ces problèmes : ce qu'énonce de façon exemplaire Petah Coyne pour qui l'art est aussi « les déchets que nous créons, l'inhumation de nos morts, les invraisemblables monuments industriels. » Parfois cependant il semble que nous pouvons identifier cette recherche de l'origine à plusieurs visées contradictoires : on veut nier le rôle de la technique dans notre forme de vie actuelle, on veut s'imaginer que nous aurions le même ordre social quand nos instruments et nos savoirs seraient encore archaïques.

