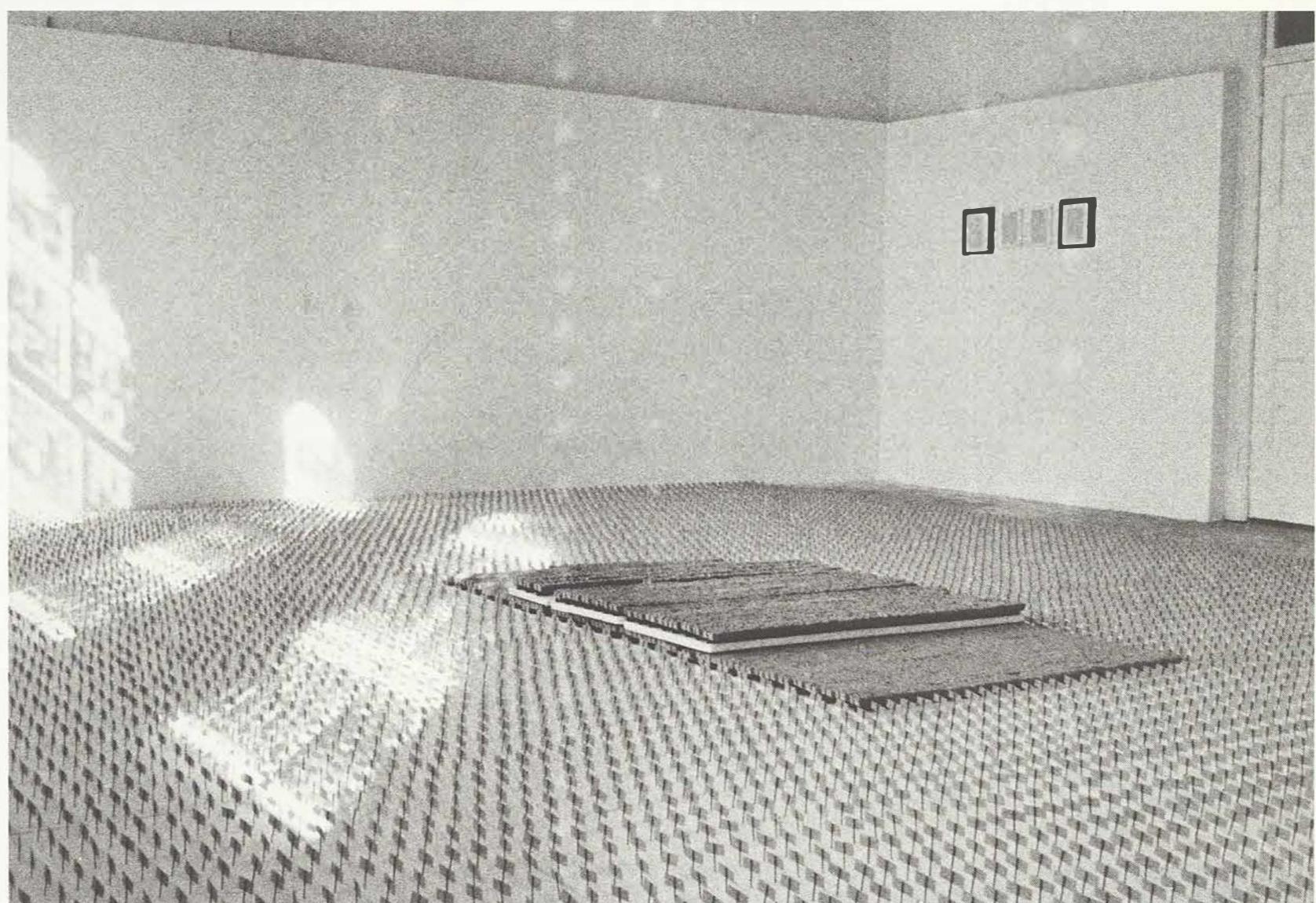


Créer à rebours vers le récit

Imaginez la scène suivante: un écrivain s'avance vers vous, vous remet son manuscrit et laisse échapper ces quelques mots: «Voilà, vous avez cinq semaines pour lire cette oeuvre après quoi je devrai la brûler.»

L'histoire de cet écrivain est un peu celle des artistes qui font et défont ce que l'on nomme aujourd'hui des installations. Je suis l'un de ces artistes et c'est pour rendre compte de cette étrange réalité que je propose la réflexion



Le Terrain du Dictionnaire A/Z, 1980, installation; photo: Rober Racine.

ROBER RACINE

qui suit. Mon propos n'est pas ici d'entreprendre une histoire de l'éphémère via ses héros ni de dresser l'illusoire historique d'un genre qui serait celui d'oeuvres passagères à tout jamais disparues. Non. Je souhaite simplement m'adresser à chaque personne tentée ou intéressée par cette démarche légitime et quelque part tragique, qu'est la réalisation d'une image flouée: l'installation. Mener une réflexion vue et sentie de l'intérieur; penser qu'un être puisse avoir pour seule oeuvre celle d'avoir fait et défait publiquement sa création. Dans ces conditions, extrêmes, on est en droit de se demander pourquoi, au sein d'une société dite civilisée, un artiste lucide, poursuivant un dessein louable et n'ayant bien souvent que peu de moyens d'actions véritables décide d'investir temps et argent dans une telle forme d'art, c'est-à-dire de créer et présenter, le temps de quelques semaines, une oeuvre qui dès le départ se *sait vouée* à la destruction. Ainsi, par l'installation, l'oeuvre d'art devient un manuscrit qui jamais ne sera édité. Pire: il sera effacé. Il redeviendra page blanche.

Que faut-il faire devant une oeuvre qui, *faute d'espace*, doit disparaître?

COMMENT TAIRE

Combien de fois ai-je ressenti une profonde tristesse en quittant un musée où je venais d'y monter une installation. En m'éloignant, je me disais: voilà c'est là-bas qu'est l'œuvre. Des mois et des mois de travail quotidien à raison de huit ou dix heures par jour et tout cela pour six misérables semaines d'exposition après quoi, hop! le tout sera défaire, démolir, détruire et sans doute plus jamais remonté. Il est difficile de concevoir qu'un lien puisse s'établir entre l'artiste et son public. Son oeuvre sera vue, dans le meilleur des cas, par un millier de personnes pendant quelques semaines avant d'être ensevelie dans la nuit des temps. Ces quelques personnes ne pourront plus jamais réellement se référer (et l'artiste lui-même) à cette œuvre. Ils en parleront peut-être à d'autres comme on raconte une aventure de voyages, photos à l'appui, mais leur propos sera toujours en relation avec une «apparition» qui trop souvent ne réapparaîtra plus. C'est l'histoire du concertiste qui n'enregistrerait jamais de disque et qui tout à coup se verrait dans l'obligation de ne plus jouer. Que reste-t-il alors de son jeu à part le souvenir ému des spectateurs de la salle et quelques témoignages descriptifs écrits? Rien. Il sera venu alimenter, à son tour, un empire d'éphémères, tel un bâtonnier de passages fixant un trait d'union infini ne reliant rien. Bien souvent nous nous passionnons plus pour la connaissance littéraire de l'objet placé sous nos yeux que pour la réalité de cet objet. Le mythe se mystifie. La relation alors qui s'établit entre l'artiste et l'œuvre (l'installation) est une relation de recommencement pour ne pas dire de renoncement. Tout sera à refaire dans telle ou telle ville, tel pays, plusieurs mois plus tard, si l'artiste a la chance (plus ou moins heureuse) d'être invité à réinstaller l'œuvre dans une autre exposition. L'artiste passe ainsi son temps à faire et défaire, pour ajuster et réajuster son travail en relation avec le lieu (musée, galerie) où ce dernier sera présenté. Imaginez un écrivain devant constamment, écrire, détruire puis réécrire son texte pour chaque éditeur rencontré, pour ne pas dire chaque librairie. Tout ce jeu, forcément insignifiant puisque fondé sur l'usure et le désenchantement perpétuel, prend fin lorsque l'artiste ne peut et ne veut plus jouer.

Concevant et présentant une installation, l'artiste participe du même coup à un curieux phénomène: il accepte de faire partie d'une histoire de l'art imaginaire. Non pas celle d'André Malraux, mais celle de ses propres œuvres qui deviennent, pour leur malheur, réellement imaginaires. Cette histoire devient un recensement plus ou moins exhaustif d'œuvres disparues et de commentaires sur ces œuvres. Le texte de cette histoire sera toujours actuel et même à la mode car il intégrera les plus récents discours théoriques. Les œuvres traitées, elles, ne serviront plus que de démonstration à ces discours. De cette «épuration», fondement même du processus de disparition de l'œuvre d'art découle le destin de l'artiste et de sa production. Cette clarification qui s'effectue par l'annulation de l'œuvre permet à son histoire d'avoir la voie libre et d'orchestrer à sa guise les plus extravagantes visées face et par rapport à l'objet déchu. Nous lisons donc une histoire d'autodafés originaux où l'objet sacrifié sacrifie la permanence de la pensée de l'artiste. Une œuvre s'allume, prend vie, au moment où les autres doivent s'éteindre. Ainsi fonctionne le rythme social imposé au créateur d'installation.

Dostoïevsky écrit dans *Les Frères Karamazov*: «Si Dieu n'existe pas, tout est permis.» On pourrait reprendre cette phrase pour l'adapter à notre désarroi et écrire: si l'œuvre n'existe plus, tout est permis. Le caractère inné d'une installation serait-il d'alimenter un commentaire qui s'éloignera de l'œuvre au point de n'avoir pour seule référence concrète que lui-même? L'œuvre disparaît, le commentaire demeure.

LE SPECTATEUR

Le spectateur, comme l'artiste, a son imaginaire et son imagination. En visitant une installation, le spectateur prendra de son temps pour regarder et s'intéresser à une œuvre nouvelle qui est une nouvelle présence. Il passera, se promènera, s'interrogera, circulera d'un lieu à un autre en sachant peut-être à l'avance la destinée de l'objet de sa visite. L'œuvre vue et la vision du spectateur vont se fondre dans un intime anonymat. Mus par une intériorité réciproque et indissociée, l'œuvre et ce spectateur animeront le lieu par leur présence; leur seul passage. Ils réaliseront ensemble un échange dont une partie, d'un côté, disparaîtra et l'autre, du côté du spectateur, partira.

Disparaître et partir: voilà le propre d'une œuvre d'art éphémère et de son public. Elle, dans sa fuite imminente, n'aura de parole que celle qu'un spectateur-critique lui donnera.

CRÉER À REBOURS VERS LE RÉCIT

Voilà énoncé en six mots ce que fait l'artiste en réalisant une installation: construction, déconstruction, évocation. Ce qui suscite d'une installation ce sont les souvenirs et les mots. L'artiste a placé des objets dans un lieu «x». Il a joué avec ce lieu, l'a modifié de telle ou telle façon, lui a donné un sens nouveau. Placer une baignoire dans un lieu vide et banal, reconstruire un château de verre à l'envers, assembler un grand escalier; bref cela a pour but d'activer le réel dans l'abstrait et vice-versa. L'installation est une performance de l'objet dans la perte. En réalité, l'artiste n'installe rien. Il ne fait que préparer esthétiquement l'objet d'une désinstallation. Et tout au long de cette attente, pendant l'exposition, on peut palper le *trac* de l'œuvre. L'installation a un trac fou parce que la performance qu'elle réalise publiquement est celle de sa propre disparition. On la sent. Et c'est l'artiste qui vivra, assumera cette souffrance.

J'ai devant moi des photographies de dizaines d'installations commentées. Elles sont là sur le papier comme des ornements du temps passé. Devant ces œuvres, une seule question me vient à l'esprit: où sont-elles? Très vite je m'aperçois qu'elles n'existent plus. Rien. Que faire? Que faire si quelqu'un veut voir ces œuvres? Si l'on me demande: «Où sont vos œuvres?», je dois répondre: «Nulle part... Tout est détruit, disloqué, épappillé.» «Mais vous devez avoir des documents, des photographies. Vous pourriez m'expliquer comment cela se présentait.» Etc... etc... Alors il faut recommencer l'imprécision, la lourdeur, l'effort vain, le récit de l'œuvre passée. Recommencer le recommencement. Et puis une fois le recommencement établi, la question restera continuellement posée: où va l'œuvre? Où est-elle? Ne serions-nous pas dans une anti-éthique de l'art? Cette «esthétique de la disparition» (Paul Virilio), de la discontinuité, n'est-elle pas un symptôme? Celui d'un inventaire de non-invention. Ces œuvres nées pour mourir posent donc la question du devenir. Un peu comme si l'invention, l'œuvre, n'était qu'une fausse alerte. L'installation est un entracte. Elle n'a pas de cheminement continu. Sur un fond d'érosion définitive et absolue se profile l'ardent plaidoyer de l'objet non conquis à jamais disparu. Si la vie brève d'une œuvre se situe dans un geste symbolisant l'effacement et la disparition effective, comment peut-on réellement en tracer l'histoire et le genre? L'historien a trouvé son moyen par la voie du commentaire. Mais l'artiste lui? Il lui reste le récit. L'installation a la fascination du feu et possède sa brièveté. Comme lui, elle peut faire rêver; elle crée des visées et visions. Elle touche la mémoire. Mais c'est la parole de la brièveté que l'on entend, le crépitement d'un lieu qui s'éteint tranquillement. L'œuvre donne à voir ce qu'est une tentative. C'est la prononciation d'un vocable inaudible, une extinction de soi.

L'œuvre est la première pensée de l'artiste vers le futur. Le présent est son temps de création. Ainsi, son travail, parce qu'éphémère, questionne subtilement l'après. Et c'est à un éphémère définitif qu'il devra s'adresser. Jamais il ne reviendra. Finie alors la fin méditative de la durée que représentait le tableau. L'installation projette son créateur au milieu du club des Systyphes de l'art. C'est être là, être flou; ne plus être là. Où va l'œuvre? demandais-je plus haut. Eh bien, elle devient récit. Le récit, qu'après l'œuvre, l'artiste sera obligé de conter ou raconter via une diapositive ou une photographie montrant ce qu'était jadis l'œuvre montée. L'œuvre devient une histoire, un récit mythologique sans légende ou seuls comptent les détours et le labeur de l'artiste.

L'installation n'est pas étrangère à la tradition orale des villages éloignés du Nord. Des gens viennent, notent et repartent raconter ce qu'ils ont vus. Ils notent la parole immédiate du geste généreux qui ne génère plus rien sinon l'envie folle et quasi désespérée d'être fixé quelque part, sur quelqu'un. On se demande si cela a vraiment été. Un même halo de scepticisme entoure l'œuvre. Ainsi, pour témoigner, l'artiste devient l'animateur d'une discussion. Le visuel-passé devient le verbal du présent: transfert de dimensions qui passe de la tangibilité à un dire sans preuve. Devenant récit, l'installation devient un nouvel imaginaire dépossédé de ses propres références: l'imaginaire brut devient un imaginaire net que seuls quelques privilégiés pourront «toucher». Cela peut paraître dérisoire, mais celui qui doit raconter son œuvre à un public n'a que rarement l'occasion et la possibilité de développer la déroulement des noeuds de sa pensée. Son récit ne sera qu'une description, un commentaire vivant, oral. Idéalement il faudrait parler avec l'œuvre, en pensant à elle, vivante. Mais que fait-on lorsqu'elle n'existe plus? Faut-il l'«emmirager»? C'est-à-dire la faire passer d'image réelle à mirage véritable? Le mirage est alors celui d'une œuvre interrompue définitivement. Cette œuvre de l'interruption et de la discontinuité exécute le possible d'un fini et en devient l'impossible permanent. Pour reprendre une expression familière de Vladimir Nabokov dans «L'art de la littérature et le bon sens», l'artiste n'est heureux que dans un «faux bon sens». C'est-à-dire hors de la réalité. En fait, la réalité dans laquelle il vit

est celle de l'instant pour l'instant comme jadis certains artistes du dix-neuvième siècle travaillaient sous l'égide de l'art pour l'art. L'instant pour l'instant entraîne le producteur d'installations dans un couloir traversé puis obstrué par l'intermittence, le temporaire et le questionnement.

Faudrait-il cesser la création d'oeuvres inconstantes pour freiner l'historique d'un genre a-référent? C'est ainsi, par exemple, que l'artiste (son oeuvre surtout) par cette pratique de l'installation ne pourra jamais être cité véritablement. La citation n'est pas possible ici puisque ce qui sera réellement cité c'est le témoignage d'une oeuvre: une photographie, une description. Une citation qui n'aura de sens que pour l'auteur de la citation. Il faut seulement comprendre que la préparation du silence spatial que sera la disparition est plus compromettante que le simple manque de référence des futurs commentateurs. Dans l'esprit du concepteur, prendra place peu à peu un sentiment d'inutilité; d'articulation à vide devant à chaque occasion résister son action. S'il est conscient du phénomène qu'il alimente, l'artiste aura plus à l'esprit une préoccupation philosophique qu'artistique. Il sera amené à réfléchir sur le sens et le fondé de sa situation sociale et de son oeuvre. Il se demandera: quelle est l'éthique d'un artiste qui fait des installations? L'artiste, peut-être, fera de ses réflexions une autre installation afin de mieux cerner ces problèmes. C'est, quant à moi, retomber dans le piège. Créant de la disparition par une création interrompue, l'artiste prolonge le geste du spectateur qui lui n'a d'autre choix ou solution que d'aller voir ailleurs. Lorsque l'artiste aura annulé son travail à satiété, le spectateur et le musée/galerie iront voir d'un autre côté. Ils voudront voir, conscient ou non, comment un autre fait pour disparaître avec efficacité. On encourage l'oubli et encouragé, cet oubli se recrée constamment et ce, de toutes les manières inimaginables. Une collectivité qui encourage, tacitement, un artiste à créer une oeuvre qu'il devra obligatoirement détruire dénote sinon un relâchement du moins un pas vers la vacuité. L'apathie quasi générale n'est pas étonnante en ce cas; on passe son temps à détruire sa propre création. Comment peut-on espérer alors avoir une identité et une culture qui nous soient propres? À qui, à quoi sert l'interruption définitive d'une oeuvre? Difficile de cerner avec calme l'indifférence collective. Il est également tout aussi malaisé de communiquer avec l'espace de l'oubli qu'avec sa propre absence. L'installation, par sa brièveté spatio-temporelle et sa quasi-conduite immorale exclut de ce fait toute une partie de sa propre histoire. Elle ne sera jamais une oeuvre vigilante et près de nous. Sa justesse et sa vérité n'auront d'espoir qu'en exigeant une réelle emprise sur le lieu de sa destinée. Mais où cela se fera-t-il et quand? Autres questions¹.

L'installation est l'acte qui illustre le mieux le faire-temporaire de l'activité artistique actuelle. Elle galvanise parfois l'envie de créer du sens, mais ce désir, toujours perdant, bascule dans l'irréalisé. Cet acte-pacte perd toute lisibilité puisqu'il n'est pas visible en permanence. Sans texture(s) véritable(s), dépossédée, ne se référant plus à rien et comme projetée hors du réel, l'installation fait semblant d'affirmer. Cette image décalée dans l'espace et le temps (c'est-à-dire instable et ébranlée par sa position) n'affirme en fait qu'une chose: une mise en garde. Elle pointe et souligne d'évidente façon une manière d'envisager la «déprésence». Cette conséquence pourrait inclure dans sa définition des termes tels que: effacement, retrait, désaffection, oubli, etc. C'est le silence dans la durée et la durée d'un silence visible qui permettent le double passage du *vu* au *su* vers le *tu*. Voir, savoir et taire. Voilà bien les trois grands verbes classiques de l'oeuvre éphémère. Ceux-ci n'auront de sens que si l'on sait les accorder. Quand ce qui persiste n'est qu'un effritement de l'image première perçue, il faut souhaiter à celui ou celle qui veut la fixer une fidèle mémoire. Tout l'enjeu est là. Pour cette raison, l'artiste qui veut exposer une idée permanente doit user d'un espace équivalent. Puisque l'oeuvre n'est qu'objets, paysage de matière organisée, et que ceux-ci devront inévitablement céder leur place à d'autres tout aussi inconstants, l'installation n'est lisible qu'une seule fois. On ne peut la relire, la revisiter. Non pas parce qu'elle n'a pas de transparence ou de clarté, mais parce que, par sa fragmentation, elle infléchit sa gestation sans jamais pouvoir créer un point de départ évolutif. C'est l'oeuvre à rebours. Il est difficile, dans ces conditions, de parler d'oeuvre marquante quand celle-ci a pour seule présence de figurer sur une liste d'absences. L'artiste et son oeuvre sont constamment aux prises avec un problème non seulement de conscience mais d'existence. C'est dans la façon de voir le problème que le propos de l'artiste prend sa valeur. Mais faire ce genre d'oeuvre c'est accepter dès le départ de ne jamais exister. C'est jouer à celui qui tente d'être *le temps de*. En fait je ne connais pas un seul artiste conscientieux ayant fait une ou des installations, qui n'ait, un jour ou l'autre, publié ou souhaité le faire, ses intentions premières les plus profondes. Quoi de plus légitime! quand on connaît le dénouement d'une telle entreprise.

Si l'on dit parfois que l'art contemporain en est un d'éclatement, l'installation résume à elle seule cette condition. Par l'éclatement on atteint la dissémination et de là il n'y a qu'un pas pour toucher l'incertitude et la fausse affirmation de l'ici/maintenant. Par cette valorisation, temporaire, de l'instant, l'acte de l'artiste est clos sur une impossible poursuite de sa création. La coupure ainsi effectuée sur l'oeuvre rend irréalisable le besoin qu'on a de la revivre. Dans une telle perspective le monde imaginaire de l'artiste n'est pas essoufflé, mais pire: on ne cesse de lui couper le souffle.

Si l'oeuvre disparaît à cause d'un temps limité (temps et espace d'exposition), l'idée, elle, continue, seule et sans preuve, dans l'impression qu'en ont eue les visiteurs. L'oeuvre d'art qu'est l'installation vient donc, elle aussi, rendre visite à d'autres visiteurs qui, comme elle, repartiront vers d'autres lieux, d'autres temps; d'autres invitations. Par l'installation, le spectateur devient un visiteur. Il visite un lieu où il verra une oeuvre s'adapter au musée. Le musée/galerie fait partie de l'oeuvre. Mais lorsque l'on défait l'installation, le musée/galerie demeure. Pas l'oeuvre. Plus qu'un simple art temporaire, l'installation provoque une situation d'où ressort une certaine idéologie. Traditionnellement l'art, par l'illusion, nous présentait le monde. Illusion de la perspective, de l'espace, de la lumière et de toutes les relations rattachées à ses dimensions. L'installation nous dit entre autres qu'elle est illusion. Elle précise une dimension importante — le temps — par l'utilisation du *rapt*: elle se fait enlever, *ravir* par le temps.

On pourrait conclure que l'installation n'est là que pour mimer la création. Elle n'affirme qu'une fin et ne génère que la sensation sans l'objet. Étant le désir de l'artiste, l'installation prépare des manières de dévisager la vérité, de la dé-réaliser et de la dé-comprendre. C'est la *déprésence*. Dans un monde où en principe ce qui dure témoigne de l'acceptation générale, cette forme d'art témoigne de deux états d'esprit: la non-acceptation d'une oeuvre permanente (prétextant le manque d'espace) ou l'indifférence. L'installation déclinant un monde sans lumière est une oeuvre désaxée et sans repères. Elle est perdue. Elle est anxiogène. Ce qui se lit en fait, dans toute cette situation, c'est une sorte de déclaration du droit à l'incohérence. L'installation stimule et grandit le passant/spectateur pour être ensuite abolie, vidée. Et puisque l'aventure unique d'un être est liée à sa quête perpétuelle, l'ordre et la symétrie des lois de son esthétique seront régis par l'incertitude et le doute.

Combien de fois ai-je entendu des témoignages d'artistes visuels exprimer leur impuissance et leur frustration face à une situation où créer une installation consiste à produire de la perte, de la *non-oeuvre*. Aucun relais n'assumera la continuité et l'élan de l'artiste. Et quand bien même on remonterait l'installation dans douze autres villes par la suite, ce qui est remonté, c'est toujours le même processus de la perte et non le dire permanent, vivant et réel, de la pensée de l'artiste. Un artiste qui conçoit et fait une installation s'engage dans une irréalité de sa production. Il accepte que celle-ci s'efface aussitôt présentée. L'installation est un art de l'immédiat plus ou moins retardé. Mais telle que présentée aujourd'hui, l'installation est un auto-langage qui ne réfère qu'à lui-même dans son application et qui fabrique, pour un temps limité, des interrogations. À peine pouvons-nous réfléchir sur sa signification, qu'il disparaît.

Je crois que l'installation constitue, pour l'artiste, un moyen d'expression d'une grande potentialité créatrice, d'un pouvoir d'évocation très élevé sur le moment, mais néanmoins je pense qu'à long terme elle ne travaille pas avec mais contre lui.

NOTE

1. À l'exemple de la Fondation D.I.A. et autres formes de mécénat, les musées, galeries ou collectionneurs devraient songer à une politique d'achat d'oeuvres d'art qui leur permettrait d'acquérir sous forme d'achat ou location à long terme l'espace où est présentée une installation majeure quand celle-ci est hors «institution» (appartement, local désaffecté, entrepôt, etc.). Ainsi, l'installation serait visible et conservée en permanence au même titre qu'une autre oeuvre.

The author, who has produced numerous installations, questions the nature of creating works which are ultimately deconstructed, and perhaps destroyed. In principle, installation art is more than what remains of it: what remains are statements, stories, perhaps illusions. The author pinpoints the inherent uneasiness of such artistic practice which constitutes part of a primarily imaginary art history.

Rober Racine est un artiste multidisciplinaire vivant à Montréal. Il a exposé dans plusieurs musées et galeries au Canada et à l'étranger.