

L'ÉPHÉMÈRE COMME COMME AGENT DE RÉFLEXIVITÉ

Michèle Thériault

Tiré de Esse, no. 72 "Commissaires/Curators" (2011) 39-46.

Quand on s'attarde à ce que le mot « éphémère » *ne veut pas* dire, à ce qu'il *ne* sous-entend *pas* (à sa face cachée, en quelque sorte), on voit apparaître des termes comme « définitif », « durable », « éternel », « immortel », « sans fin », « permanent », « perpétuel », « stable ». Et quoique le mot « durable » jouisse d'une aura progressiste dans ses connotations écologiques, aucun de ces termes ne saurait servir la pratique critique et réflexive qui, dans le domaine de l'art contemporain, s'intéresse à la production, à la pratique commissariale ou à leur relation avec l'espace physique de la galerie.

Ce qui définit *l'éphémère*, à savoir ce qui a une temporalité, ce qui est limité ou indéterminé, ce qui disparaît, a disparu ou va disparaître, ou encore ce qui est perdu, peut servir à infléchir le cadre de référence actuel et aider à structurer la pensée réflexive.

Il peut sembler étrange, de la part de la directrice et commissaire d'un espace institutionnel (une galerie universitaire) – un lieu d'exposition du type cube blanc-boîte noire –, d'adopter et de faire valoir la notion d'éphémère comme outil de réflexion. Que faire de ces murs inamovibles, de cette configuration fixe réservée à l'usage exclusif de l'art ? Comment composer avec des décennies de conventions, et que faire du passé expographique du lieu ? C'est précisément le fait de se heurter sans arrêt, par les effets de l'éphémère, à cette configuration spatiale déterminée qui rend la relation productive. En effet, la friction produite par cette rencontre paradoxale nous permet de réfléchir à cet espace, à sa

pertinence, à ses possibilités, à ses modes de présentation ainsi qu'aux enjeux et aux écueils qui accompagnent l'appareil expographique et commissarial, ce qui devrait – du moins je l'espère – provoquer une différence, un discours critique qui dépasse l'instrumentalisation du savoir, des idées et de l'art.

À la galerie Leonard & Bina Ellen, un certain nombre de contextes et de stratégies de présentation ont donné lieu à des confluences productives avec l'éphémère.

Protocoles documentaires

Protocoles documentaires est un projet en trois parties produit par la galerie Ellen entre 2007 et 2010 : *Protocoles documentaires I : Émulations de l'administration dans les pratiques artistiques des années 1960 et 1970 au Canada* (automne 2007), *Protocoles documentaires II : les artistes comme travailleurs culturels et gestionnaires de l'information au Canada (1967-1975)* (printemps 2008) et *Protocoles documentaires 1967-1975*, un recueil d'essais et d'analyses de 400 pages sur les problématiques mises au jour par les expositions¹.

Ce projet complexe cernait un moment historique au Canada, celui de la convergence entre l'investissement par les artistes du concept d'information et le rôle d'administrateurs qu'ils s'étaient octroyé. Il prenait pour objet leurs pratiques, leur relation avec les structures et les programmes sociaux du gouvernement et la fonction des organisations autogérées dans la société, par rapport aux visées politiques et utopiques de l'époque.

La totalité du matériel était constituée d'un ensemble de documents, administratifs pour la plupart, tirés de douze fonds d'archives canadiens, et de vidéos documentaires. Cependant, les documents en question n'étaient pas des

productions artistiques éphémères en tant que telles, mais plutôt les retombées matérielles de différentes décisions, positions ou actions d'artistes alors qu'ils occupaient des postes d'administrateurs. Le statut institutionnel indéfini d'une grande partie de ce matériel a créé une tension au sein de la structure expographique de la galerie et il a été problématisé dans le projet. Par ailleurs, les établissements qui possédaient les documents (notamment le Musée des beaux-arts du Canada) avaient eux-mêmes du mal à leur attribuer un statut précis et par conséquent, à établir pour leur prêt un protocole de gestion (pouvait-on leur accorder la plus-value dont jouit l'objet d'art ?). L'une des stratégies de contournement de cette aura qu'ils acquéraient par leur présentation dans les incontournables vitrines sécurisées fut de demander leur numérisation, afin de les rendre accessibles au public qui pourrait ainsi les manipuler directement. Que signifiait pour une institution d'accepter de prêter des documents d'archives en vue d'une exposition, puis de recevoir une demande de numérisation pour ces mêmes documents, qui deviendraient ainsi disponibles aux côtés des originaux, mais sans les mêmes restrictions ? L'exposition de ces documents par la galerie Ellen soulevait des questions très claires sur le cadre de leur présentation et sur ce qui constitue un sujet *approprié* pour un projet d'art contemporain.



Vue de la Salle A, de l'exposition *Protocoles Documentaires II*. galerie LBE, Université Concordia.
Photo Paul Litherland.



Vue de la Salle B, de l'exposition *Protocoles Documentaires II*. galerie LBE, Université Concordia.
Photo Paul Smith.



Vue de la Salle B, de l'exposition *Protocoles Documentaires II*. galerie LBE, Université Concordia. Photo Paul Litherland.

Protocoles documentaires II recourait à des processus qui remettaient en cause la pratique actuelle de consommation rapide de l'art dans ses diverses manifestations publiques. Afin de faire l'expérience de cette exposition dans sa totalité, il fallait consentir à la lecture détaillée d'une quantité importante, voire excessive, de matériel écrit exposé dans le but d'être *lu* plutôt que regardé ; la consommation ne pouvait avoir lieu qu'au prix d'un effort considérable. Comme l'indique le critique Sven Lütticken dans son exposé des stratégies utilisées par le tandem professionnel Bik Van der Pol : « À une époque où la contemplation moderniste adopte la forme encore plus douteuse d'une consommation rapide, les livres [ou, dans le cas qui nous occupe, les documents écrits] ont le pouvoir d'offrir au lecteur-spectateur davantage de temps et de place pour la réflexion et l'appropriation que l'expérience consistant à regarder des œuvres d'art² ». La quantité n'était pas employée ici comme une démarche formelle, mais comme le moyen d'une réflexion temporelle sur l'investissement dans le concept d'information et sur l'apparition de l'éthos administratif. La quantité rendait

visibles le flux d'information et sa circulation, en plus d'accentuer la complexité de la situation.

En tant qu'exposition, *Protocoles documentaires* attirait l'attention du visiteur sur « le potentiel et les limites de l'espace d'exposition en tant que support de représentation³ » et sur sa fonction de générateur d'un savoir historique. Les documents exposés et simultanément offerts au public pour qu'il les manipule se faisaient le relais des stratégies textuelles, politiques et économiques de leur époque, tandis que les stratégies de présentation de ces documents s'efforçaient de résister à leur réification et de souligner leur banalité. En fonctionnant à la fois avec l'environnement expographique et contre lui, cette configuration de l'éphémère mettait en cause la fonction et les limites de l'espace d'exposition contemporain, en défiant le comportement habituel des visiteurs.

Lire les limites

Tim Clark. Reading the Limits: Œuvres 1975-2003, une exposition présentée en 2008⁴, soulignait l'apport d'une pratique très singulière en matière de performances et d'installations à Montréal, une pratique plus ou moins ignorée dans l'histoire de l'art contemporain au Canada qui abordait pourtant des enjeux ayant trait aux limites de l'art. Le projet relevait également le défi de mettre en espace des œuvres qui n'existaient plus, c'est-à-dire qu'il entreprenait d'exposer l'éphémère.

Vers la fin des années 1970 et tout au long des années 1980, Tim Clark a mis au point une forme de pratique basée sur la performance dont l'importance vient de son parti pris pour la violence ritualisée, concrétisé par la lecture intense de textes philosophiques et éthiques. L'exposition empruntait des stratégies dynamiques afin de donner à voir l'éphémère tel qu'il était représenté dans les performances passées de Clark, sur lesquelles il ne subsistait plus qu'une

documentation minimale – une seule photographie, parfois. Le défi consistait alors à résister à la fétichisation de ces photographies captivantes et à leur permettre d'être perçues comme des vecteurs du passé et du futur simultanément, et comme une présence changeante capable de soulever un débat dans le moment présent⁵. On pourrait s'interroger sur la façon dont ces documents agissent sur l'espace de visualisation, dans la mesure où ils alimentent l'examen discursif des positions défendues non seulement par Tim Clark *alors*, mais aussi par la performance elle-même, par le commissaire et par Tim Clark *maintenant*.

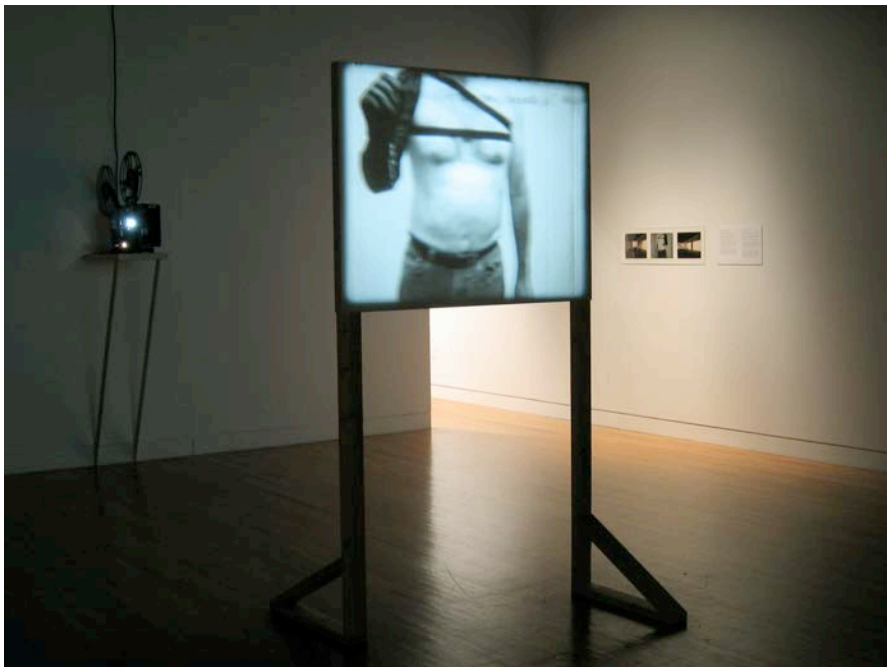


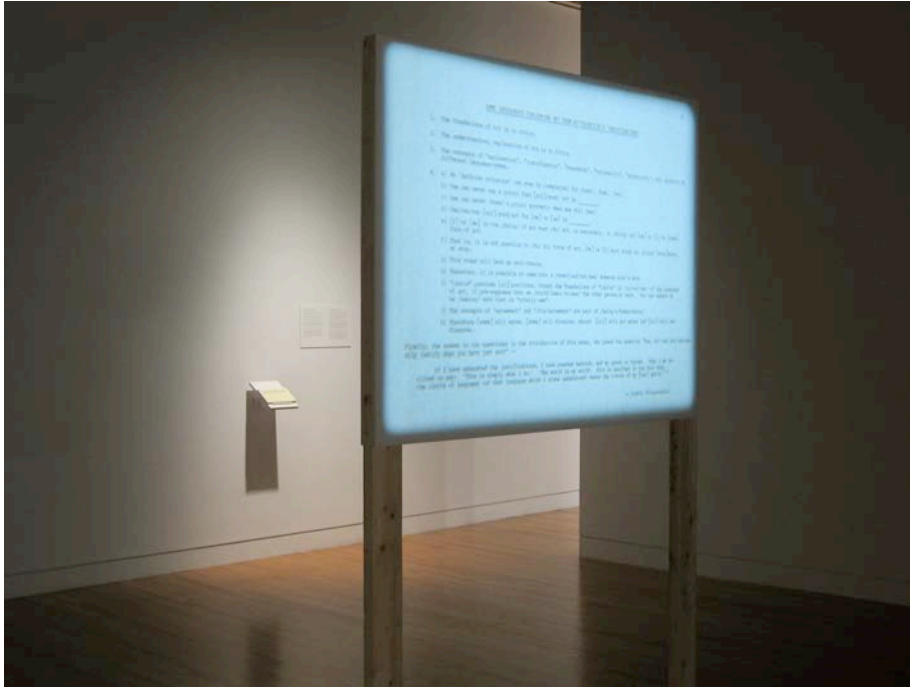
Tim Clark. "A Reading of the 23rd Psalm," de l'exposition *Tim Clark: Reading the Limits*. galerie LBE, Université Concordia. Photo: Paul Litherland.

Le contexte de la galerie en milieu universitaire, qui souligne « une culture de livres, de textes, de savoirs et de pratiques de lecture passives et actives », était intégré au mode de présentation des documents. Ceux-ci faisaient écho à la

pratique même de l'artiste, renforçant ainsi la présence du milieu universitaire dans l'expérience de l'œuvre vécue par le visiteur⁶.

Chaque photographie documentaire était présentée simplement, sans cadre, épinglée au mur derrière un plexiglas, et flanquée sur la gauche de la fiche d'identification de l'œuvre et du texte imprimé que Clark *lisait* au moment de la performance originale (la fiche et le texte étaient des pages du catalogue de l'exposition, avec sa police et sa mise en page caractéristiques). À la droite de la photo se trouvait un commentaire imprimé de Tim Clark, qui revenait sur la performance et expliquait d'un point de vue actuel (2009, pour être exacte) sa visée et les différents enjeux soulevés par sa production à l'époque. Le transfert temporel opéré par la structure de présentation – intervention du commissaire et de l'artiste à la fois – transformait la photographie et tout l'ensemble en une sorte de passage faisant de la photo plus qu'une surface, un espace discursif vivant. Cette composition pages de catalogue + photo + commentaire de l'artiste procurait au spectateur une expérience riche qui se manifestait par des considérations complexes imbriquant tout ensemble le passé et l'avenir, l'apport de l'écrivain, du lecteur et de la philosophie, de même que le statut et la fonction de la photographie et du texte dans la perspective où ils étaient médiatisés par le commissaire, la galerie *et* le catalogue de l'exposition.





Tim Clark, vue de l'Installation "*Some Thoughts on the Questions and Limits of Art*. galerie LBE, Université Concordia. Photo: Paul Litherland

Une œuvre de Clark intitulée *Some Thoughts on The Question of Limits in Art* (1979), une installation intégrant film et performance, avait aussi été recréée. Il en est résulté une présentation hybride en ce que la recréation comprenait un élément existant (le film sur le texte de Wittgenstein qui avait été conservé) et en reproduisait un autre (le contenu d'un film égaré où l'on voyait l'artiste accomplir un geste d'écriture). Sur un mur adjacent, des photos du contexte original étaient exposées, accompagnées de leur description par l'artiste. Cette représentation quelque peu incongrue visait, par sa présence matérielle, à problématiser la question de la recréation et du *re-enactment* dans son refus d'effacer le caractère éphémère et perdu de l'installation originale.

Collectionner. Déclinaison des pratiques

Composée à partir de la collection permanente de la galerie Ellen et présentée en 2010, l'exposition *Collectionner. Déclinaison des pratiques*⁷ examinait, à

travers une série de regroupements d'œuvres, certains enjeux liés au collectionnement : éthique de la provenance et des acquisitions, conséquences des pratiques de conservation, incohérences dans la documentation et statut des œuvres perdues ou égarées. C'est ce dernier aspect qui est d'un intérêt particulier pour mon propos.

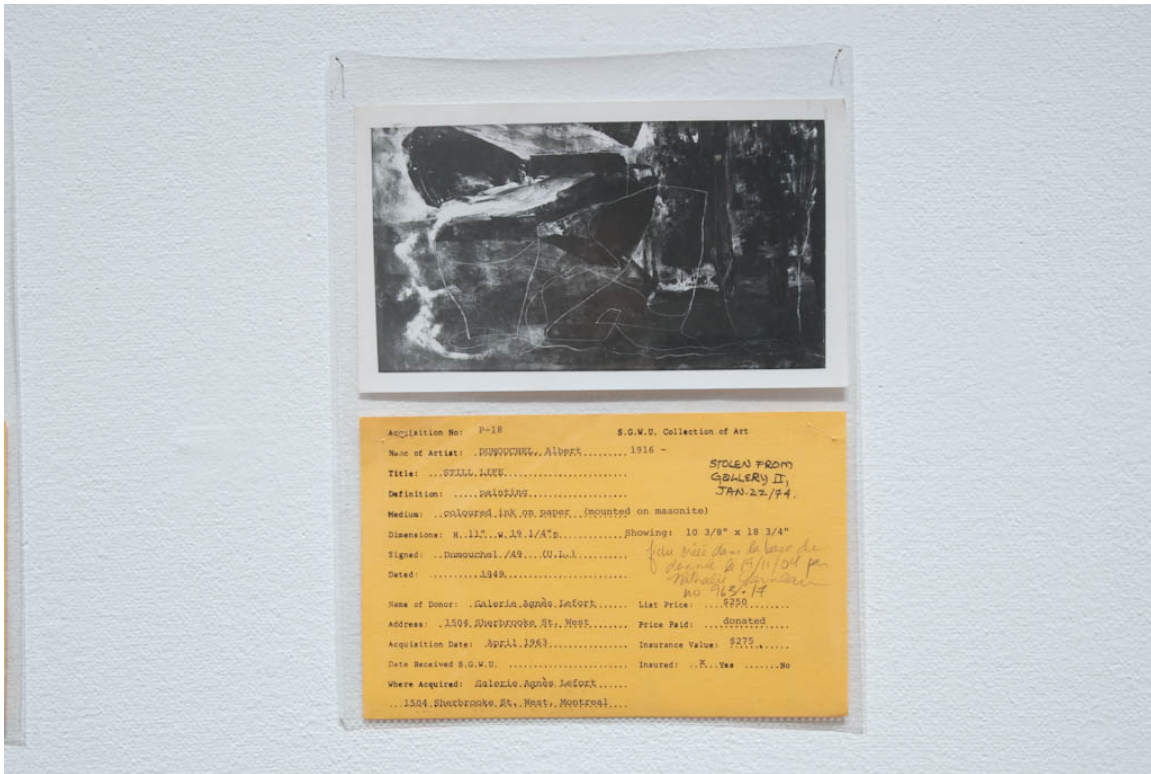


Collectionner, Déclinaison des pratiques, vue de la section Des Disparitions D'œuvres, galerie LBE, Université Concordia. Photo : Paul Litherland

En ce qui concerne l'éphémère, la notion de perte est souvent celle que l'on occulte ou à laquelle on résiste, et que l'on s'efforce de récupérer ou de reconstruire par des retours nostalgiques au moment original, quel qu'il soit. Entreprise impossible et contreproductive s'il en est. Comme on l'a suggéré ci-dessus dans l'examen du projet *Reading the Limits*, un débat plus riche peut prendre forme si l'on accepte de donner à la trace (les photographies documentaires, par exemple) un statut égal à celui de l'œuvre dans l'analyse de la performance perdue, un statut qui refuse la fétichisation de l'absence.

Dans *Déclinaison des pratiques*, il est question non pas d'œuvres disparues, parce que cette disparition même est inscrite dans leur nature, mais plutôt d'œuvres volées, ou « égarées » au sein d'une collection permanente. L'intérêt est de savoir comment mettre en exposition ou « commissarier » l'état et le statut de l'œuvre perdue, dans un contexte qui cherche à provoquer la réflexion sur les enjeux épistémologiques de la collection et de la conservation. Plus encore, on s'interrogera sur la façon dont cette perte relève de la fonction expographique de la galerie institutionnelle, où l'espace vide du cube blanc est souvent au service de la spectacularisation.





Collectionner, Déclinisation des pratiques, détail de la section Des Disparitions D'œuvres, galerie LBE, Université Concordia. Photo : Paul Litherland

Les éléments éphémères disponibles, constitués ici de documents administratifs (des photographies de petit format, généralement en noir et blanc ; de l'information notée à la hâte sur des fiches et des rapports de sécurité) étaient présentés dans des pochettes de plastique épinglées les unes à la suite des autres le long d'un mur – pauvres substituts, qui semblaient nier d'emblée toute possibilité de jouer un rôle de remplacement. Ce qu'ils rendaient visible, pourtant, par la désolation et l'indigence mêmes qu'ils offraient à l'œil, est la perte en tant que telle, qui obtient ainsi un statut égal à celui du véritable objet d'art. Cependant, le mode d'exposition utilisé est l'antithèse du discours sur la valeur éternelle de l'objet d'art. Cela a pour effet de ramener à l'avant-plan les conditions et les circonstances cachées des activités de collectionnement et de conservation, de même que le discours sur la valeur en contexte institutionnel, amenant du coup et l'exposition et l'œuvre à s'interroger sur leurs propres limites et leur propre statut.

La critique comme la réflexivité ont été absorbées toutes deux par le marché international de l'art et sont devenues, comme le soutient Lütticken, « des arguments de ventes incomparables » dans l'industrie de la culture⁸. Les termes « critique » et « réflexivité » semblent inefficaces et usés, et peinent à manifester les possibilités qu'ils offrent pourtant. Comment l'activité commissariale peut-elle réhabiliter ce que ces mots représentent ? Comment leur insuffler une pertinence actuelle, qui leur permettrait de réinvestir le « complexe artistique » ? Il n'y a pas de réponse simple à ces questions. Ici et là, pourtant, des tentatives ponctuelles s'engagent dans ce nouveau réflexif dans des contextes précis, comme celui de la galerie universitaire. En recourant à l'éphémère pour examiner les conditions mêmes qui le fondent dans les projets étudiés ici, nous avons pu réfléchir, partiellement mais de façon fructueuse, à l'activité commissariale et aux modes d'exposition, ainsi qu'à leur capacité à transformer le contexte, la réception et la définition de l'œuvre d'art en champs d'investigation.

NOTES

1. *Protocoles documentaires I* a été présentée à la galerie Leonard & Bina Ellen du 30 août au 6 octobre 2007 ; *Protocoles documentaires II*, au même endroit, du 3 mai au 14 juin 2008. Le lancement de l'ouvrage *Protocoles documentaires 1967-1975* a eu lieu en février 2010.

2. Sven Lütticken, « Bik Van der Pol's Repetition », *Secret Publicity, Essays on Contemporary Art*. Rotterdam, NAI Publishers, p. 159. [Trad. libre]

3. *Ibid.*, p. 156. [Trad. libre]

4. Le projet a été conçu par l'artiste, théoricien et anthropologue David Tomas, et élaboré en collaboration avec Eduardo Ralickas et Michèle Thériault. Il a été présenté à la galerie Ellen du 23 octobre au 29 novembre 2008.

5. Ce document associé à la performance n'est pas secondaire. Il appartient à la même sphère que l'événement original ; l'un et l'autre contribuent à leur existence mutuelle. La question de son statut aux côtés de l'original a été débattue et défendue par des théoriciens et des historiens (Amelia Jones, Kathy O'Dell, Philip Auslander, Barbara Clausen et Anne Bénichou, notamment).

6. Pour une analyse détaillée, voir David Tomas, « Quand le document s'anime et le spectateur performe : "Tim Clark, Reading the Limits" », *Ciel variable*, n° 86 (septembre – décembre 2010), p. 15.

7. Exposition organisée par la commissaire Mélanie Rainville et présentée à la galerie Leonard & Bina Ellen, du 9 janvier au 10 février 2010.

8. Lütticken, *op. cit.*, p. 7. [Trad. libre]