

Ergoesthétique ou la juxtaposition de petits univers plastiques

par Ève Dorais

Quelque part au milieu de l'hiver 2007, par une étrange accalmie du froid. Entrer dans la salle d'exposition du centre d'artistes Le lieu, centre en art actuel, à Québec et y voir cinq imposants prismes rectangulaires en bois clair positionnés sur un tapis industriel. Des fils électriques en sortent. La chose paraît banale, si ce n'est cette boule disco qui tourne au-dessus du module central projetant sur le plafond des taches de lumière mouvantes. Un détail suffisant pour stimuler la curiosité. Contourner l'appareil, percevoir les modules comme des classeurs verticaux surdimensionnés pourvus de cinq tiroirs chacun. Les meubles d'un étrange cabinet sans personnel. Une invitation à fouiller, la promesse d'une découverte. Ouvrir les tiroirs sans retenue, les uns après les autres, dans l'ordre ou pas. D'étonnants longs tiroirs.

Un stroboscope. Un enregistrement de discours politiques : des artistes engagés ? Du *massonite* à demi découpé par une scie électrique ; un

tracé rouge dessus ; une source lumineuse dessous. Un jeu de billes pensé par un artiste de Quimper. Des billes qui tombent par terre. Se pencher et les remettre sur la surface du jeu. Des ampoules vertes de Noël sur une vitre-miroir teintée.

Rien. Une multitude de petits polygones de bois. Un néon blanc-bleu. De la végétation en broussaille ; le chant des grillons ; des haut-parleurs. Des perforations régulières dans une planche de pin : un motif presque floral.

Rien. D'étranges bijoux ; une bobine de colombins en plasticine jaune ; des aiguilles à tête orange ; un univers en soi. Des ampoules vertes de Noël sur une vitre-miroir teintée. Des discours artistiques émis par un magnéto-cassette enchâssé dans une sorte de laine minérale feutrée beige. Un néon blanc-bleu.

Rien. Des écouteurs ; une musique qui nous isole : ne plus pouvoir les enlever. Des touffes de gribouillis tracées à la mine de plomb sur de la mélamine

blanche. De la végétation qui goûte la moutarde de Dijon ; des haut-parleurs ; des chants de grillons. Une collection de tubes de peinture pour artiste en jachère.

Des ampoules vertes de Noël sous une vitre-miroir teintée. Une bille étale sur une surface lisse malgré l'ouverture du tiroir ; un trucage. Des végétaux ; des chants de grillons ; des haut-parleurs. Un tiroir tourne-disque. La voix d'Yves Klein que la traction exercée sur le tiroir ne réussit pas à faire entendre clairement. Des contours roses en forme de renard. Une épée déposée comme un corps mort sur des petits livres cordés, des miroirs tout autour.

Georges Pérec écrit dans *Penser/Classer* que toute énumération est motivée par deux tentations contradictoires : « la première est de tout recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me

semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde ("la vie") resterait pour nous sans repères » et sans lequel, peut-être, les œuvres d'art resteraient également sans repères. Or ici, les objets répertoriés ne sont pas le résultat d'un découpage linguistique dans l'infini du monde, mais celui d'un processus artistique. *Ergoesthétique*, un néologisme évocateur – *ergo* signifie « éléments » –, est d'abord et avant tout une proposition artistique de Mathieu Valade. Par cette énumération, la sculpture est passée de la catégorie des corps matériels à celle des mots. De coprésence spatiale, la matière est devenue juxtaposition de vocabulaire, organisation artificielle par la pensée langagière. Si dans une rigueur méthodique j'ai énuméré le contenu des tiroirs le plus systématiquement possible, de gauche à droite, de haut en bas, c'est justement pour affirmer l'arbitraire de cette mise en mots car, à vrai dire, les

contenus des tiroirs ne sont pas classés logiquement : les objets sont dans les tiroirs, les tiroirs sont parfois ouverts, parfois fermés, parfois à ouvrir, parfois à fermer. C'est le visiteur qui, confronté à sa propre méthodologie cognitive, en détermine l'ordre d'ouverture et de fermeture. Les sens qui s'en dégagent varient en fonction de ses choix. Une infinité de séquences possibles.

Au mur, tout près de la porte d'entrée, le plan des modules. Des noms apparaissent sur les rectangles dessinés à l'image des tiroirs. En effet, cette organisation arbitraire de contenus, ce classement apparent, sert à préserver, en plus des siens, les petits univers plastiques composés par cinq jeunes artistes⁴ à qui Valade a offert la libre exploitation d'un des 25 tiroirs. Mais l'intégration du travail des autres dans son propre projet ne permet pas d'affirmer qu'il s'agit là d'une œuvre collective, car la structure modulaire bureaucratique n'est pas pensée collectivement. Valade en demeure le principal concepteur, tout comme Jean-Max Colard proposait en 2005 à l'Espace Paul-Ricard *Offshore*, une exposition collective qui « consiste en une plate-forme d'environ 20 m² sur et autour de laquelle une dizaine d'artistes ont été invités à intervenir selon le principe d'une cohabitation territoriale⁵ ». Colard, comme Valade n'ordonnent pas, ne classent pas, ne catégorisent pas, ne hiérarchisent pas, ne jugent pas les propositions artistiques des autres ; ils ne les inscrivent pas dans une thématique circonscrite, ne créent pas de métadiscours langagiers contraignants⁶ : ils mettent en place un cadre matériel, un prétexte pour la création. En invitant des amis artistes à participer à la densité de son œuvre, Valade transcende les « solitudes juxtaposées » – l'expression est de Colard – des expositions collectives habituelles. Il intègre des propositions esseulées dans un « être ensemble » qu'il a lui-même orchestré, une structure englobante qui soutient, protège et préserve quelques hiatus plastiques.

Instigateur d'une commande, Valade devient alors un artiste-commissaire⁷ collectionneur corroborant l'assertion du sociologue Yves Michaud selon laquelle « [les catégories, issues pour la plupart de la critique formaliste et du modernisme, qui définissaient avec netteté la division du travail et ce qu'on pourrait appeler la lutte des classes au sein du monde artistique, ont perdu leur évidence et une partie de leur pertinence]⁸ ». Plusieurs expositions récentes ont été montées par des artistes qui ont imaginé des procédés qui font appel à d'autres professionnels ou amateurs⁹, élargissant ainsi la tâche et le mandat du créateur d'arts visuels à celui de gestionnaire de projets.

Du minimalisme de la structure modulaire bureaucratique lorsque les tiroirs sont fermés à la profusion d'objets fabriqués, en passant par la façon de l'œuvre ouverte, s'il faut adopter un point de vue disciplinaire, *Ergoesthétique* réfère explicitement aux grands courants de l'histoire de l'art. Mais contrairement à l'utilisation par les artistes minimalistes des caractéristiques spécifiques des matériaux industriels, contrairement au désintérêt pour la matérialité des artistes conceptuels, Valade et ses amis transforment les matériaux en poésie, assument l'objet fabriqué, presque artisanal. En outre, il ne s'agit pas d'une installation, car les classeurs géants s'autosuffisent, en ce sens que l'espace de la salle d'exposition qui les accueille n'est pas compromis par l'œuvre ; l'œuvre n'est pas non plus compromise par le lieu d'exposition : sa structure est bien solide, modulaire,

ultra-matérialiste même. Point de temporaire là-dedans. Pour preuve, les cinq « classeurs » d'*Ergoesthétique* ont été réexposés à Montréal dans la grande salle du centre d'exposition Circa au printemps 2007⁹.

Quand Bertrand Lacombe, un artiste lyonnais, laisse entendre que les propositions artistiques présentées au Québec demeurent ancrées dans une tradition somme toute attachée à l'objet d'art et délimitée par des frontières disciplinaires, quand il trouve qu'ici foisonne une multitude d'esprits créateurs talentueux, mais qu'une certaine pudeur retient, je me questionne sur la signification de cette collection de petits univers artistiques, sur ces blocs de rangement pour objets d'art inoffensifs, bien faits, à forte teneur contemplative et poétique, surchargés de références explicites à l'histoire de l'art internationale ; une proposition qui ne soit ni *trash*, ni rebatue, ni dégoûtante, qui ne révèle aucun tabou, surtout pas d'ordre sexuel, qui ne questionne aucune valeur sociale québécoise ou universelle, qui ne réfléchit ni à la notion d'identité (thématique résultant d'une culpabilité postcoloniale ?) ni à la relation entre les institutions, les artistes et les publics, et ce, en dépit de l'interactivité ludique que provoque l'ouverture des tiroirs. Révèle-t-elle la vacuité d'une démarche conservatrice à l'image de la majorité des œuvres produites dans notre Québec actuel ? ■



Notes

- 1 Georges Pérec, *Penser/Classer*, Paris, du Seuil, 1985, p. 164.
- 2 Luc Ballaigeot, Annabelle Cyzt, Amélie Laurencin-Fortin, Véronique Lépine et Colin Ponthot.
- 3 Attitudes – espaces d'art contemporain, extrait d'un communiqué, [En ligne], (www.attitudes.ch/expos/06_02/offshore/offshore.html).
- 4 « Plutôt que de rédiger un banal catalogue, Jean-Max Colard simple puis aboutit divers textes d'écrivains, d'artistes ou de critiques d'art, sensés en tenir lieu. S'il est ardu d'en extraire une certaine déclaration d'intention, on y relèvera toutefois mots ou expressions clés, tels "parataxe", "refus de diégèse", opposition à "l'idologie du village global". Aussi, la troisième salle de l'exposition nous montrait la figure du commissaire projetée sur trois écrans : "Jean-Max Colard en train d'exposer le projet de son exposition filmée sous hypnose par Olivier Dollinger (trois fois Colard, la Sainte-Trinité en un seul corps?) » (Paul Ardenne, « Off Shore », critique de l'exposition présentée à l'Espace Paul-Ricard du 9 septembre au 21 octobre 2005, *Art Press*, n° 317, 2005, p. 86-87.)
- 5 Jean-Max Colard, « Offshore, sur l'exposition collective », *Attitudes-espaces d'art contemporain*, 2006, [En ligne], (www.attitudes.ch/expos/06_02/offshore/colard_fr.htm).
- 6 Susan Myers écrit que la notion d'artiste-commissaire apparaît au tournant des années soixante et soixante-dix à New York avec la nécessité de montrer les œuvres expérimentales dans des espaces alternatifs. Voir « The Artist as a Curator and Critic », *Metamorphosis*, vol. 24, n° 1, hiver 2004.
- 7 Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 33.
- 8 Je pense entre autres au projet *Qu'est-ce que l'art ?* de Janick Rousseau qui fut exposé à la Galerie de l'Université Laval en septembre 2006, [En ligne], (www.hugovassal.com/janick/qu_est-ce-que/page_1.html), et aux diverses propositions de Raphaëlle de Groot.
- 9 Voir Mathieu Valade, *Entropôtormorphing*, exposition présentée du 5 mai au 2 juin 2007, centre d'exposition Circa, Montréal, [En ligne], (www.circa-art.com/cadreset-menu/cadregeneral.html). L'exposition regroupait plusieurs créations de l'artiste dont *Ergoesthétique*.

ÈVE DORAIS est membre active de DARE-DARE depuis la réalisation en 2004 du projet d'art postal *Voyage stationnaire*. Elle vient de terminer une maîtrise en études des arts portant sur la médiation écrite de l'art actuel dans les centres d'artistes. Elle s'intéresse aux problématiques sociales reliées aux pratiques artistiques ; écriture sur l'art, enseignement, diffusion et démocratisation de l'art, marché, identités culturelles, art relationnel, etc.

