

Isabelle Lelarge  
*L'inaccessible culture*

Jocelyne Connolly

Number 33, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9996ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Connolly, J. (1995). Isabelle Lelarge : *L'inaccessible culture*. *Espace Sculpture*, (33), 43–45.

# L'inaccessible Culture

Jocelyne Connolly

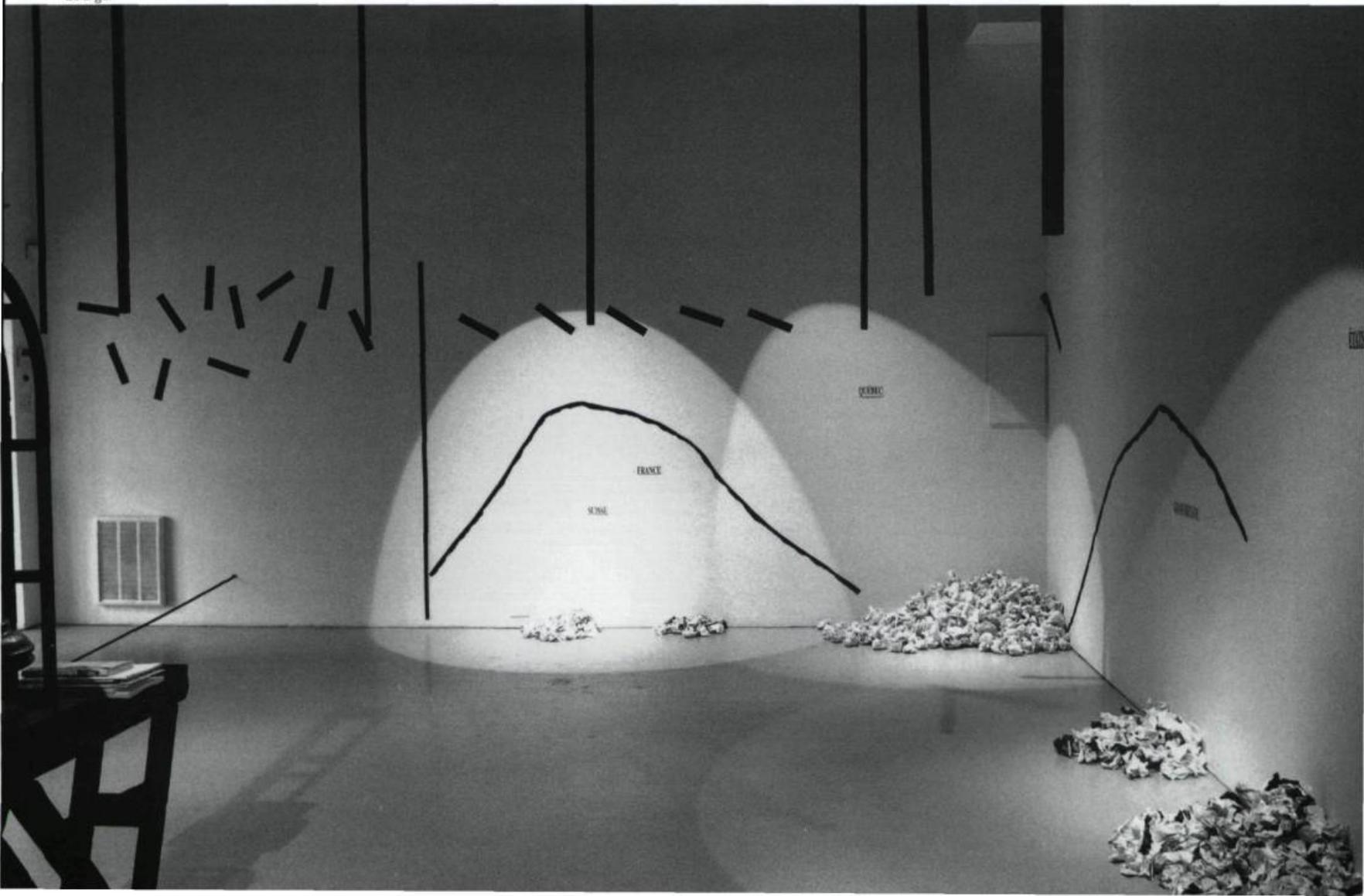
*L'inéluctable inculture* se poserait comme titre secondaire à l'installation d'Isabelle Lelarge présentée à la Galerie Verticale le printemps dernier. Les fonctions de critique d'art et de directrice-rédactrice en chef d'une revue d'art spécialisée influent sur le travail de l'artiste. Ses trois dernières installations, depuis 1992, montrent nettement ce chevauchement interdisciplinaire : *La chambre du critique* (1992), *Le baril de l'intellect* (1994) et *L'inaccessible culture* (1995).

Il s'agit d'art conceptuel, mais il diffère de celui appartenant au mouvement né en Amérique et répandu en Europe à

la fin des années 1960. Ce mouvement international donne priorité à l'idée ou le concept, réfère aux systèmes institutionnel ou formel de l'art, et met au second plan, voire évacue la forme et même l'objet. La tendance à l'anti-forme se développe à ce moment et questionne la finalité de l'objet artistique. Même si certains de ces postulats s'établissent en réaction à l'art minimal, on les considère ici comme prémices des manifestations esthétiques postmodernes dans le sens de leur aptitude à la réflexion sur les systèmes de l'art. Les années 1980 concrétisent bel et bien, par la voie de l'objet, ces manifestations initiales de l'art conceptuel

en considérant la spécificité formelle du dispositif. Par ailleurs, c'est aussi dans la foulée postmoderne que le travail de Lelarge se situe. Cette attitude esthétique se démarque donc de celle des années 1960-1970 (tendance à la négation de la forme) et de celle des années 1980 (insistance sur la citation formelle historique plutôt que sur la production de la forme). De fait, on constate que l'analyse de Lelarge, avec *L'inaccessible culture*, porte sur l'institution d'État. À l'instar des protagonistes des années 1970, les Broodthaers, Buren et Toroni, elle met en oeuvre une critique idéologique, autoréférentielle, sans toutefois nier l'objet. Il ne

Isabelle Lelarge,  
*L'inaccessible culture*,  
1995. Vue partielle.  
2,02 x 8,60 x 6 m.  
Photo : Isabelle  
Lelarge.





Isabelle Lelarge,  
L'inaccessible  
culture, 1995. Vue  
partielle. 2,02 x  
8,60 x 6 m.  
Photo : Isabelle  
Lelarge.

s'agit ni du « statut artistique du contenu du musée »<sup>1</sup> — propos de Broodthaers —, ni des « fonctions historiques du musée »<sup>2</sup> — muséologie critique de Buren —

ni de la mise en question du statut de l'artiste — préoccupation de Toroni<sup>3</sup>. Ces artistes utilisent l'objet ou la forme, mais comme instrument critique de leur existence. Si Broodthaers utilise des matériaux noirs — coquilles de moules, téléphones, charbon et valises — dans une visée de « respect de l'identité originaire du matériau et de la couleur »<sup>4</sup>, attitude susceptible de s'associer à une forme de « mélancolie »<sup>5</sup>, Lelarge montre l'attitude contraire en recouvrant de noir des objets trouvés qu'elle incorpore dans ses installations, notamment dans *La chambre du critique* et *L'inaccessible culture*.

Broodthaers nie la forme et Lelarge la réitère : « L'objet trouvé prend vie pour moi, à partir du moment où je le recouvre de peinture noire. Pour me l'approprier, j'ôte sa patine "première" si chère, habituelle-

ment, aux vrais amateurs d'objet de récupération. C'est que je ne suis pas à l'aise avec la nostalgie que certaines personnes éprouvent envers les objets du passé »<sup>6</sup>. Du coup, elle célèbre la part fictive de l'art et ajoute au propos autoréférentiel, la manifestation de la part formelle de l'art. Cette attitude s'interprète par la concrétisation de la lutte que mène cette artiste et critique pour la survie de l'art dans les conditions de la société actuelle. Nous y reviendrons.

Broodthaers, également critique, produit dans un espace historique différent. Si les années 1970 mettent en question les conditions de production et de diffusion de l'objet d'art, les années 1990 obligent à réfléchir sur la survie même de la pensée artistique, du symbole, de l'interprétation et du récit. Jean Caune conclut de cet état de crise que l'« artiste n'a plus sa place dans une société qui rejette la pensée symbolique »<sup>7</sup>. Il fait le lien entre la société actuelle et future de plus en plus *technologisée* et structurée par les

conditions de l'inforoute.

Or, la *technologisation* du monde modifie les formes de l'économie. En 1995, le rapport à l'économie investit le contenu critique ou subversif des artistes. La question se fait cruciale et urgente. Les structures économiques sont à réorganiser dans toutes les sphères professionnelles — celles de l'art et de la pensée y sont assujetties plus que jamais auparavant. En témoignent les réactions récentes des artistes, des historiens et des critiques d'art lors de l'annonce de la mise à pied de la conservatrice de l'art contemporain du Musée des beaux-arts de Montréal et de la fermeture au public chercheur de la bibliothèque et services de documentation de la même institution, en mai dernier<sup>8</sup>. L'*hyper-technologisation*, la régression du symbole dû aux pouvoirs actuels du savoir — ceux des technologies de la communication — et la crise économique plongent le champ artistique dans l'insécurité et le flou quant au devenir des politiques à adopter. Les cultures canadienne et québécoise ne favorisent pas un mécénat susceptible d'affranchir le monde des arts visuels de l'État, et ce dernier vise pourtant à transférer une bonne part de la responsabilité économique au monde des affaires. Toutefois, il se trouve qu'au nord du continent américain, le noyau d'entreprises et d'individus apte à collaborer avec le milieu des arts visuels sur le plan de l'aide financière, s'avère beaucoup trop ténu pour prendre la relève de l'État. La situation est différente de celle de l'Europe et des États-Unis où l'argent et la culture circulent et interagissent davantage, et ce, quelles que soient les modalités quant aux intérêts des mécènes. Cet inéluctable paradoxe influe sur les actions de tout un milieu du savoir, celui des arts. Ses praticiens, concepteurs et penseurs doivent maintenir une autonomie de pensée, mais dans des espaces et paramètres de marché de toutes natures : facilité d'accès à ce savoir, quantité de clients (la notion de *grand public* semble ici ne plus être assez explicite pour traduire celle de quantité et non pas de classe de clientèle comme l'a élaboré Pierre Bourdieu dans les années 1960), instantanéité de la gratification par le produit symbolique, etc. Or, la production symbolique se trouve pondérée par tout un ensemble de conditions qui en modifient l'issue, plus que dans n'importe quel autre champ du savoir.

Voilà le climat dans lequel une critique idéologique du statut de l'objet d'art s'inscrit dans les années 1990. Isabelle Lelarge considère l'urgence de lutter contre l'évacuation du symbolique. Elle pose le paradigme des politiques culturelles comme métonymie des conditions actuelles. Tel un Hans Haacke, elle intègre une

critique des conditions du champ de l'art à sa production esthétique<sup>9</sup>. L'unification de la forme et de l'idéologie est remarquable en plusieurs sens. D'une part, la maîtrise d'une efficace théâtralisation multiplie l'artifice; d'autre part, Lelarge mesure judicieusement les deux ingrédients. Il en ressort un effet de sobriété qui subtilise la réception de l'analyse critique de l'artiste. Voilà un des pouvoirs de l'effet d'art.

Cette symbiose est exemplaire dans *Le baril de l'intellect* (1994)<sup>10</sup>. Un classeur métallique, blanc et froid, entrouvert, contient des dossiers suspendus et des textes. Une chaise Louis XV, dossier et siège garnis de velours chamois, installée à côté de ces objets — éléments du réel, fait basculer ce réel par sa paradoxale présence. L'opposition fournie par les matériaux référant au rationnel — le métal — et ceux référant à l'affect — le velours et le bois — de même que l'opposition temporelle signalée par la facture de ces deux corps-objets sélectionnés, d'entrée de jeu, retient l'attention du visiteur. Quatre bandes élastiques noires de 5 cm de largeur, tendues entre le sol et le plafond, encadrent cet îlot. L'éclairage souligne cette topologie carrée. La rigueur des moyens formels met en évidence le contenu de ce baril. Lelarge, tout en réfléchissant sur les systèmes institutionnel et formel de l'art, élabore une projection quant aux politiques les régissant. Elle meut le schème de référence à l'histoire, attitude postmoderne, pour porter sa réflexion sur des hypothèses quant au devenir de ces systèmes<sup>11</sup>.

C'est aussi interreliées que se présentent les démarches critique et formelle dans *L'inaccessible culture*. Lelarge s'approprie la totalité de l'espace d'une salle d'exposition. Elle intervient sur toutes les surfaces — sol, murs et plafonds — et dans l'espace vide, tout en tirant profit de la topologie tant des plans du bâti que des vides. Une réflexion sur le système formel est produite par l'idée du dessin à l'aide de coupures de bandes élastiques noires d'environ 25 cm de longueur. Ce matériau est récurrent dans les installations de l'artiste, scandant de lignes l'espace, tel le crayon noir sur la feuille plane et blanche. De plus, une grande attention portée à l'éclairage aboutit à de multiples tons de noir et de blanc. Le visiteur déambule dans ce singulier espace dessiné. Théâtralité et dramatisation, tout est mis en œuvre afin de créer un état de réception propre à celui du langage plastique.

Après avoir obtenu les documents des politiques culturelles récentes (1986 à 1994) auprès de cinq pays, la Suisse, la France, la Grande-Bretagne, les États-Unis et le Canada, et d'une province de ce dernier, le Québec, Lelarge perçoit que les pays dont les politiques culturelles sont

bel et bien ancrées dans l'ensemble des activités sociétales, font preuve de mutisme quant aux études et à la rédaction de projets et politiques, tandis que les pays nord-américains repoduisent une littérature volumineuse quant aux orientations culturelles. Par ailleurs, ces dernières, spécifie Lelarge, n'aboutissent pas à l'application. Elle intègre au dispositif un graphique, lequel se différencie de celui des rapports de l'État par sa spécificité plastique. Les bandes de tissu noir tracent des courbes au mur dans un rapport formel à la quantité de littérature produite par les pays concernés. Elle matérialise le concept en utilisant le matériau même du référent : elle met en boule de papier chaque page de ces documents et en forme des monticules. L'œil percevra le discours de l'artiste par la distinction de monticules dont le volume réfère à la densité de littérature écrite au sujet de ces politiques. Suspendues au plafond et, par conséquent, au-dessus de la tête des visiteurs, des baguettes de bois peintes en noir ajoutent à la dramatisation. Une architecture d'autel, surplombée d'une forme de retable, réservée habituellement au lieu sacré, occupe le centre de l'espace. Les références aux ornements architecturaux anciens confortent l'attitude autoréflexive de Lelarge, en s'alliant aux documents des politiques culturelles posés, presque en abîme, sur cet objet renvoyant à la sacralisation. Tout en spécifiant le dérisoire pointé par l'artiste, ces symboles pourraient, dans le contexte actuel de l'art ou du symbole dans le champ du savoir, viser à sacraliser l'art que les années 1960 et 1970 s'appliquent à désacraliser. Par là, la voie conceptuelle de cette époque se trouverait actualisée par l'idée de nécessité d'une société en profonde mutation, non plus régie par la clarté d'une dualité politique gauche/droite, mais par l'hégémonie des média, c'est-à-dire d'une bonne part d'interférence, condition non propice à une quiétude réflexive du monde. ■

Galerie Verticale, art contemporain  
*L'inaccessible culture*  
23 mars - 23 avril 1995

#### NOTES

1. Benjamin H.D. Buchloh, *Formalisme et historicité, Autoritarisme et régression, deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, Paris, Territoires, 1982, p. 29.
2. *Ibid.*, p. 39.
3. Niele Toroni, brochure d'exposition, Bruxelles, 1970, in *Ibid.*, p. 43 : «Ce travail est le fait de Toroni, mais ce travail peut être le fait de n'importe qui, appliquant systématiquement (intervalles 30 cm) un pinceau n°50 sur fond blanc (plastique, papier, mur, toile...)»
4. *Ibid.*, p. 26.
5. *Ibid.*
6. Isabelle Lelarge, «Fils conducteurs», in *Coll. Le culte de la récupération*, catalogue d'exposition, La Galerie du Service des activités culturelles de

l'Université de Montréal, 11 février - 4 mars 1993, non paginé.

7. Jean Caune, «Processus artistique et technique de communication», conférence, Symposium international de communication, *La convergence des techniques de communication : état de la question et tendance*, Montréal, 29 septembre - 1er octobre 1994, UQAM, p. 14.
8. Artistes et critiques d'art ont manifesté publiquement contre cette décision effective au moment de l'ouverture de l'exposition de design automobile *Beauté mobile*, le 11 mai 1995, par la voie des journaux et d'un débat télévisé, *Droit de parole*, Radio-Québec, 19 mai 1995.
9. Pierre Bourdieu, sous la forme d'entretien avec Hans Haacke, met cette spécificité en évidence dans *Libre-échange*, Paris, Seuil/les presses du réel, 1994, p. 11 en particulier.
10. Dans le cadre de l'exposition *Dans ce monde qui baril*, Maison de la culture Frontenac (Montréal), 1er au 25 septembre 1994.
11. Isabelle Lelarge présente, dans les tiroirs de ce classeur, le contenu hypothétique et ludique d'un numéro de la revue qu'elle dirige, *Etc Montréal*, n°50, daté février-mars 2000.

**This commentary brings to the fore the primordial modalities in the mechanism of critical negation within the plastic work of Isabelle Lelarge, critic and director/chief editor of an art journal. We establish a parallel between the schemas of the subversive art of the 1970's and the critical propositions of the 1990's. While the protagonists of the 1970's - the Broodthaers, Buren and Torini - are trying to repudiate the object through a discourse contradictory to museum contents and functions, and furthermore, to the status of the artist, since the end of the 1980's artists have been overhauling the critical standard while interconnecting the critical content to a formal status. The work of Isabelle Lelarge is exemplary of these modalities. With *L'inaccessible culture (Inaccessible Culture)*, she considers the urgency of resisting the drainage of the symbolic within a hyper-technologized society. She poses the paradigm of cultural politics as one metonymous of actual conditions in its relationship to the domain of the arts. The artist draws, in lines, the whole of the topology — both upon the built planes and through the voids of the exhibition space - with the help of cut-up, black elastic bands. The visitor strolls into a space in which theatricality and dramatization create a condition of reception characteristic of that of the plastic language, as well as of critical contents. By means of a formal graph across the walls and the floor, she gives an account of her analysis, asserting that the European countries, in which cultural politics are deeply anchored into the whole of societal activities, are silent with regard to studies and to the drafting of projects and policies, while the North-American countries produce a voluminous literature with regard to cultural orientations, without, emphasizes Lelarge, following through with actual applications.**

**In conclusion, it is this author's opinion that it is possible to envisage that the conceptual path of the 1960's and 1970's could find itself actualized in the 1990's through the necessities of a profoundly changed society, one no longer ruled by the clarity of a left/right political duality, but by the hegemony of the media, which is to say largely through interference, that condition unfavourable to a reflexive tranquility in the world.**