

Pour le plaisir de nous comprendre
Correspondance avec Martin Boisseau (juillet à novembre 1997)

Nycole Paquin

Number 43, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9683ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquin, N. (1998). Pour le plaisir de nous comprendre : correspondance avec Martin Boisseau (juillet à novembre 1997). *Espace Sculpture*, (43), 18–21.

(de juillet à novembre 1997)

correspondance avec Martin BOISSEAU pour le plaisir de nous comprendre

Nycole Paquin

15 juillet 1997

Martin Boisseau, depuis les dernières années, vous vous êtes intéressé aux divers aspects théoriques de la pratique artistique et, à travers vos œuvres, vous avez explicitement et implicitement superposé des considérations d'ordres esthétique, sociologique et sémiotique. Si vous le voulez, commençons par cette ouverture vers le signe. On a beaucoup confondu les deux notions «signification» (de l'art) et «communication», comme si l'un appelait nécessairement l'autre. Quelle est votre position là-dessus ?

11 août 1997

Chère Nycole, votre question d'ouverture est intéressante et complexe. Je ne sais pas si faire de l'art c'est communiquer ou communier. Ce dont je suis persuadé, par contre, c'est que mon travail n'aurait aucun sens sans la rencontre avec l'autre (la présence, l'action des autres). Il est devenu banal de le dire pour le théâtre ou la danse, par exemple : la présence des spectateurs est leur condition de possibilité (d'ailleurs, un seul suffit). Je ne pense pas le spectateur comme un satellite gravitant autour de l'œuvre en essayant de décoder sa signification (de percer son mystère). Plutôt, le spectateur serait celui par qui les significations apparaissent, la condition de possibilité de ces significations, et donc, du (ou des) signe(s). Le spectateur est «producteur de signes». Vous le savez et le dites mieux que moi : l'œuvre d'art n'est pas dépositaire d'une signification (ou de plusieurs, le problème restant le même) qui préexisterait à sa réception, à son interprétation par un spectateur. Le spectateur fait (fabrique) du sens. Aussi, j'essaie de produire des œuvres où (justement) le «signe» se fait fuyant, où le spectateur (je le souhaite) sent que les choses ne lui sont pas don-

nées d'avance, où il ne s'agit pas tant de découvrir que d'inventer, de construire un sens.

Je tente de concevoir des labyrinthes (à plusieurs portes d'entrée et de sortie) dans lesquels le spectateur déambule et se perd un peu. La circulation, le parcours du spectateur est, à mon sens, un «signe» (un fil ?) au même titre que la configuration formelle dudit labyrinthe. Aussi, toute discussion qui considérerait le signe en dehors de cette dynamique ne rendrait pas compte, à mon avis, d'un aspect central de mon travail.

Continuum où abondent les possibles lieux d'ancrage, l'activité artistique est, pour moi, multiple, complexe. Je veux qu'elle déborde l'investigation strictement formelle, plastique. Agglutiner de la matière et/ou des objets dans le but de faire une œuvre terminée, une «totalité finie et autonome», que les spectateurs auraient à décoder au moment d'une exposition m'intéresse très peu.

Pour mon dernier projet *Premier temps : sabotage visuel*, les spectateurs voyaient vingt-cinq petites sculptures placées dans des niches. À côté de celles-ci, ils pouvaient brancher un casque d'écoute et entendre quelqu'un parler de quelque chose qui, d'un certain point de vue, n'était plus là, et qui, d'un autre point de vue, était encore là. En clair, ils entendaient quelqu'un «décrite¹» un événement capté sur bande vidéo. Les sculptures ont ensuite été fabriquées avec le ruban vidéographique original (aucune copie n'a été faite de ces bandes). Au moment de l'exposition, donc, l'information visuelle décrite par les invités-commentateurs n'était plus disponible pour les spectateurs.

Suite à un grand détour (détournement), les rubans vidéographiques devenus sculptures étaient ce qu'il y avait à

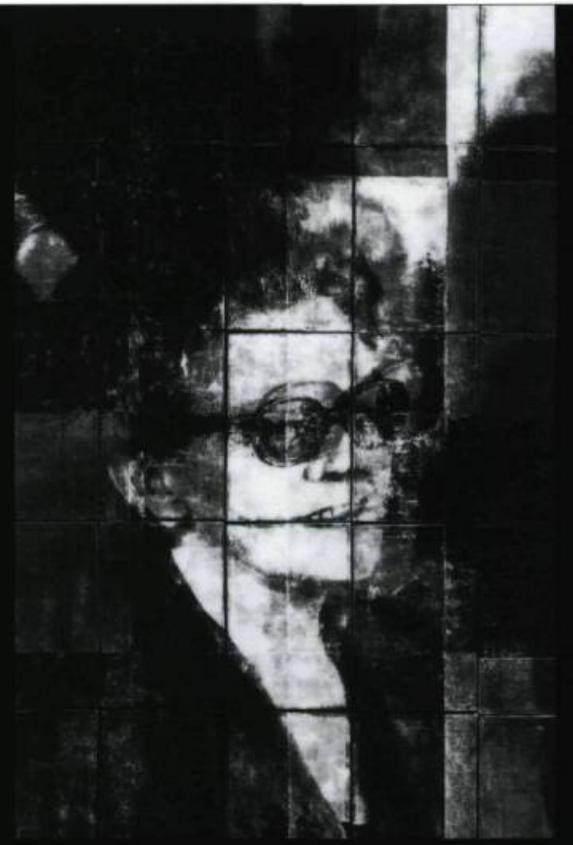
voir. Ce qu'il y avait à entendre, c'était les voix des vingt-cinq personnes enregistrées lors de visionnements privés des bandes vidéos à mon atelier. Ces paroles ne décrivaient donc pas les sculptures mais l'information visuelle enregistrée sur le matériau de ces sculptures. Il y avait aussi à voir la stratégie visuelle adoptée pour leur présentation publique (encadrement, traitement des surfaces, éclairage, etc.).

Je considère la conception, la production et l'exposition d'un projet comme différents moments imbriqués tous aussi importants (signifiants ?) les uns que les autres. Je ne sais pas ce qu'est un signe. Je ne sais pas non plus comment les spectateurs (moi inclus) construisent du sens. Aussi (surtout) je ne sais pas dans quelle proportion intervient ce que l'on voit et ce que l'on sait dans cette construction. Les arts plastiques ne sont pas toujours aussi

Martin Boisseau,
Mémoire Collective VIII,
Portrait de Fernande
Saint-Martin, la lectrice,
1993. 1,92 x 1,27 m
(tableau initial). Photo:
Nathalie Legault.

Martin Boisseau,
Mémoire Collective VIII,
Portrait de Fernande
Saint-Martin, la lectrice,
1993. Tableau en
cours de fragmen-
tation. Photo: Michel
Dubreuil.

Martin Boisseau,
Mémoire Collective VIII,
Portrait de Fernande
Saint-Martin, la lectrice
1993-1995. 1993-
1995. 1,96 x 1,39 x
0,32 m (caisson final).
Photo: Nathalie Legault.



exclusivement visuels qu'on le dit. (Je suis très étonné d'ailleurs qu'à une époque où les pratiques artistiques se décroissent et où la polysensorialité de l'expérience esthétique fait l'objet d'une grande attention, nous ayons changé l'appellation «arts plastiques» pour «arts visuels». Imaginons la musique devenir «art auditif». Le déplacement n'est pas, à mon sens, insignifiant.)

S'il faut circonscrire (discriminer) des significations générales tout en insistant sur la mobilité et la perméabilité de leurs contours, j'oserais dire à propos de mon travail qu'il s'agit : De la communication comme illusion. De la médiatisation comme déplacement. Du décalage, souvent vertigineux, entre un énoncé et sa réception, son interprétation. De la polysémie. De la subjectivité de l'expérience esthétique. Des déplacements de significations, de leur mobilité, de leur dispersion, de leur instabilité, de leur précarité. De la durée comme matériau. De l'interprétation comme matériau.

17 août 1997

Je suis heureuse de vous l'entendre dire : les arts plastiques ne sont pas exclusivement visuels (j'ose ajouter qu'ils ne l'ont jamais été), dans la mesure où ils engagent l'apport de tout un arsenal de traitements complémentaires les uns aux autres : sensoriels, affectifs, physiques, biologiques, encyclopédiques, culturels, etc., quel que soit le médium. Ces intervenants perméables se hiérarchisent à travers la perception en fonction de l'œuvre perçue.

Votre hypothèse concernant la communication comme illusion nous dirige vers deux questions inter-reliées : celle de la subjectivité dans l'expérience esthétique, c'est-à-dire du sujet qui doit s'autogérer au cours de l'expérience de l'œuvre, et celle de la construction du sens accompagnant la canalisation des intervenants affectifs et autres. Vous laissez entendre que sens et sensations vont de pair et vous vous rapprochez ainsi d'une manière de voir les arts plastiques qui refuse la polarisation ou le partage des ancrages ou des références en petites cases bien étanches, individuellement «pures». Les tenants d'une fausse intellectualisation des arts (il y en a encore) où ceux qui abusent d'une optique socio-centriste auraient tout avantage à vous écouter.

Cependant vous vous demandez si «faire de l'art c'est communiquer ou communier» et vous joignez ainsi à votre réflexion un aspect d'ordre social que l'on retrouve dans toutes vos œuvres. Non seulement faites-vous appel à la participation de collègues dans le champ des arts lors de la production, mais vous laissez en quelque sorte le public vous «court-circuiter» pour entrer en «communion» avec la voix, parfois l'image, de ceux-là que vous avez originalement intégrés à l'œuvre.

En insistant ici sur la jointure communication et communion (avec l'autre), vous soulevez des préoccupations d'ordre philosophique que j'aimerais vous entendre expliciter.

25 septembre 1997

La pratique artistique partage avec la pratique philosophique un problème structurel de taille : la quasi-impossibilité d'en faire une utilisation strictement instrumentale (la quasi-impossibilité de faire abstraction de considérations «méta»). Plus précisément, les considérations méta-philosophiques et méta-artistiques sont intrinsèquement incluses dans les pratiques de la philosophie et de l'art. Faire de la philosophie, c'est implicitement (inévitablement) proposer une définition de la philosophie; faire des arts plastiques c'est aussi implicitement (inévitablement) proposer une définition des arts plastiques. Le vingtième siècle est truffé de pratiques plastiques autoréflexives. Les plus intéressantes, selon moi, sont celles qui, non seulement admettent ce paradoxe, mais tentent de l'inclure dans leur «territoire d'investigation». C'est mon projet, aussi ambitieux (prétentieux?) que cela puisse paraître.

En ce sens, les remarques de G.G. Granger à propos de la philosophie pourraient, je pense, s'appliquer à la pratique artistique. Il écrit : « Si aux yeux de bien des gens philosopher c'est s'évader du réel, philosopher sur la philosophie ce sera, diront-ils, s'en écarter d'un degré de plus, et se condamner à parcourir indéfiniment le cercle où l'on paraît ainsi s'être soi-même enfermé. Nous pourrions répondre, peut-être, que qui veut éviter absolument tout cheminement circulaire doit renoncer tout de bon à penser.»

Et, plus loin : «Le vrai problème pour une discipline de connaissance, le seul apparemment dont la solution nous soit accessible, serait non point d'éviter à tout prix le cercle, mais de préciser, dans chaque domaine, une certaine manière de le rompre, de dire jusqu'où l'on peut, en quelque sorte, remonter trop loin sans faillir, comment, selon le mot du Maître Aristote, on peut et doit s'arrêter. Sur ce point l'activité philosophique se présenterait comme la recherche la plus générale concernant les différentes façons de décider d'un point d'arrêt.»²

L'art ne serait pas un point de départ mais un point de rupture, un détournement, un enlèvement. Aussi, je voudrais m'attarder sur une conception (poiétique) très répandue de l'activité artistique (certains diraient de la «création», je m'abstiendrai). Cette conception (biologique) présente le processus de la gestation à l'accouchement comme une métaphore de l'activité artistique. Dans ce contexte, l'œuvre (considérée ici comme «bébé») est interprétée comme une extension, un prolongement de l'artiste (considéré ici comme «mère»). Corollaire de cette métaphore, de nombreuses interprétations psychologiques et morales apparaissent qui



insistent sur l'authenticité et la sincérité de l'artiste, l'expression de son individualité, etc. L'artiste étant ici «à l'origine» de l'œuvre, la pratique artistique est interprétée comme un dévoilement.

Je pense exactement l'inverse : la pratique artistique est, pour moi, d'abord et avant tout «production d'écrans» (l'authenticité et l'individualité étant parfois des écrans très séduisants et efficaces). Il ne s'agit pas ici d'une position cynique.

Avec tous les paradoxes que cela implique, je resterais sur le même terrain d'une pratique artistique dont le biologique serait la métaphore, cependant je me poserais plus volontiers du côté de l'euthanasiste, du médecin légiste, de l'assassin. (Sans faire de boutade, je n'ai jamais eu l'impression, même métaphoriquement, de «donner la vie», d'accoucher, mais plutôt d'enlever, de briser, d'achever certaines choses.) Pour moi, il est très clair que la pratique artistique relève du travail du deuil plutôt que de celui de la gestation; que l'œuvre d'art relève du cadavre plutôt que du nouveau-né; que le vernissage est plus près du rite funéraire que du rite baptismal, etc.

La communication suppose une connivence au niveau du code; la communion, une connivence au niveau des contenus. La communication tente une transmission d'informations nouvelles pour celui qui les reçoit; la communion serait davantage renforcement d'information, retour sur le même. La communication et la communion ne sont pas pour autant des catégories étanches et ne sont pas nécessairement antinomiques; certaines activités (comme l'art par exemple?) sont très difficilement qualifiables en regard de ces catégories.

Je disais, dans ma première lettre, que, dans mon travail, la présence des autres est la condition de possibilité des significations. Je ne pense pas que ce soit exclusivement par la communication ou par la communion que ces significations apparaissent. À mon sens, ni l'une ni l'autre ne rendent convenablement compte de l'expérience artistique (l'«expérience artistique» étant considérée ici tant du côté de la réception des œuvres [expérience esthétique] que du côté de leur production [expérience poïétique]). En effet, l'art n'est pas pour moi un lieu de transmission de contenus mais un lieu d'élaboration de contenus (et ce, encore une fois, tant du côté de la production des œuvres que de leur réception). L'art est un territoire d'investigation, un laboratoire où les échecs comme les réussites ont la même valeur d'expérience.

J'aurais donc pu (ou dû) écrire «communication comme illusion "nécessaire", "formidable"». J'aurais pu écrire aussi «communication "totale" comme illusion»

ou bien «communication "réussie" comme illusion». (Je n'y ai pas pensé mais j'aurais pu aussi écrire «de la communion comme illusion».)

Sans vouloir trop insister sur l'aspect mortuaire, je pense que faire (ou vouloir faire) de l'art c'est d'abord faire le deuil du sens. Dans ce contexte, j'ai très peu d'attentes concernant la transmission de quoi que ce soit. Aussi, depuis ma dernière lettre, je cherche un mot, une expression qui rendrait compte du statut qu'a à mes yeux l'objet d'art. J'ai pensé à «objet relais» ou «lieu d'ancrages», par exemple. Je pense avoir trouvé quelque chose. Un terme qui évoque l'énigme, l'enquête, l'investigation. Un terme qui nomme le statut relatif de l'objet à une (possible) signification qui lui échappe mais que nous croyons (parfois) présente. Un terme inscrivant l'objet dans une chaîne signifiante qui le déborde largement. Un terme qui pose non pas la valeur ontologique de l'objet mais sa valeur axiologique (il ne prend de «sens» que dans la relation, l'occurrence). Plus métaphoriquement, un terme qui rendrait compte du fait que faire de l'art ne se réduit pas simplement au fait d'émettre des opinions, de développer des idées, de s'exprimer, etc.

Accueillant tous les effets de sens qu'un tel terme implique, je proposerais l'objet d'art comme *pièce à conviction*.

J'aime cette façon de qualifier l'objet d'art qui (abstraction faite des évocations évidentes) nomme à la fois sa matérialité, son statut, et l'expérience qu'on en fait. Aussi, *conviction* renvoie à ces «adhésions personnelles» qui débordent l'intentionnalité ponctuelle, consciente et intellectuelle reliée à une œuvre.

À bientôt.

13 octobre 1997

Cher Martin, vous m'apprenez beaucoup de choses. Et j'aime bien vos métaphores, surtout votre référence à la biologie, à «la mise au monde» de l'œuvre, etc. Continuons sur ce ton imagé.

L'objet d'art comme pièce à conviction? C'est bien là une position rhétorique tout à fait reliée à la notion de poïétique comme vous l'expliquez d'ailleurs de manière fort convaincante. Mais revenons, si vous le voulez, à cette expression «pièce à conviction» qui nous conduit vers un autre univers métaphorique : celui de la trace, celui du signe d'un délit (signe d'un crime?) apporté comme preuve d'un détournement de la loi dans le sens de la doxa. Diriez-vous que la valeur axiologique d'un objet d'art (ce sont vos propres mots) réside dans son potentiel à



Martin Boisseau, Premier temps : sabotage visuel, 1996-1997. Détail. Photo : Marie-Christine Simard.

Martin Boisseau,
Premier temps: sabotage visuel, 1996-1997.
2,11 x 6,10 x 0,20 m
(vue d'ensemble avec
spectateurs). Photo :
Guy L'Heureux.



embrayer chez celui qui le regarde une «enquête déchirante» sur ses propres affiliations, sur ses propres croyances vis-à-vis à la fois de l'œuvre et des circonstances de sa mise en forme ?

10 novembre 1997

Évidemment, nous voulons tous, je pense, provoquer quelque chose chez le regardant, mais l'expression «enquête déchirante» évoque pour moi quelque chose de psychologique avec lequel j'ai quelques difficultés. Je me méfie du psychologisme et de l'expression comme quête de l'individualité. Théoriquement, on peut le proposer mais dans la réalité des expositions les choses me semblent autres, rarement déchirantes (malheureusement peut-être). Nous nous retrouvons souvent (prétentieux) devant les œuvres comme devant de vieux polars : nous connaissons (pensons connaître ?) l'intrigue, le coupable, le dénouement, etc.

Moi, je m'ennuie. L'ennui est cependant très riche poétiquement parlant (c'est l'horreur et la beauté de la chose). Il ne faudrait donc pas s'en plaindre trop rapidement.

Revenons au spectateur. Il est difficile, pour moi, de faire l'autopsie de la «relation» que les autres ont avec mon travail. Je pense être très mal placé, trop près peut-être (sûrement). Toutefois, le malentendu qui est au cœur de cette relation me réjouit. Par malentendu j'entends la capacité (le potentiel) de l'œuvre à multiplier les évocations chez le regardant. Il me semble que plus l'œuvre est riche et complexe, plus le malentendu est grand : il en est le symptôme, le corollaire (la communication n'est pas son fantasme). Georges Didi-Huberman nomme bien ce malentendu lorsqu'il parle du potentiel des (de

certaines) œuvres à «inquiéter le regard». Il écrit : « (...) les images de l'art—si simples, si «minimales» soient-elles—savent présenter la dialectique visuelle de ce jeu [Fort-Da et autres jeux d'enfants] où nous avons su (mais nous l'avons oublié) inquiéter notre vision et inventer des lieux pour cette inquiétude. Les images de l'art savent produire une poétique de la «présentabilité» ou de la «figurabilité» (...) capable de relever l'aspect régressif noté par Freud à propos du rêve, et de constituer cette «relève» en une véritable exubérance rigoureuse de la pensée. Les images de l'art savent en quelque sorte *compacifier* ce jeu de l'enfant qui ne tenait qu'à un fil, et dès lors elles savent lui donner un statut de monument, quelque chose qui reste, qui se transmet, (fût-ce dans le malentendu).»³

Son propos m'amène à la question du jeu (plus précisément du ludisme) qui prend pour moi une grande importance. Le ludisme engage une attitude particulière face à la durée (dont la suspension serait une des conditions de possibilité). Alain Cotta, dans *La société du jeu*, propose que : « (...) le jeu n'est pas dans l'acte mais, celui-ci décidé, dans notre intention à l'égard du monde, notre attitude face à la durée. Car si le jeu n'est pas repérable, le sérieux ne l'est pas davantage. Pourtant, tous les deux sont vécus. Chacun sait s'il joue ou s'il ne joue pas—et il est le seul à le savoir. Telle est sans doute la plus grande incommunicabilité entre les êtres et le fondement de la nécessité de la confiance.»⁴

Encore le malentendu (l'incommunicabilité). Dans le cadre de mon travail, j'essaie de mettre en place des espaces ludiques (des terrains de jeu) à l'intention des spectateurs. Des règles sont établies,

des participants sont conviés, la confiance est nécessaire puisque l'enjeu n'est pas clairement défini (d'où le plaisir du malentendu). Comme dans tout jeu, il y a toujours possibilité de tricherie, d'ennui. Ce contre quoi il faut résister ici, c'est de considérer le sérieux comme «chose profonde» et le ludisme comme «chose superficielle» : l'un trace les frontières de l'autre et vice versa. Moi, je joue.

Pour moi, faire de l'art c'est confronter la limite avec l'étendue, l'interruption avec la durée. Cependant, quoiqu'étant toujours inter-reliées, les questions relatives à la durée m'intéressent davantage que les questions relatives à l'espace. Pour moi, la durée est un matériau : j'ai toujours accordé une grande importance aux transformations des objets dans le temps.

Dans le cadre de mon travail, j'ai évidemment beaucoup de difficulté à séparer «l'œuvre» des «circonstances de sa mise en forme». Il s'agit de deux facettes, de deux états de la même conduite. Quoiqu'il en soit, ce n'est pas l'enquête qui, pour moi, est déchirante, mais bien la faille, la déchirure en nous qui est énquêtante (inquiétante). Réfléchir, s'aventurer dans le monde de la pensée, écrivait Nietzsche, c'est «habiter les glaces». L'art contient aussi son lot de plaques, de pentes, de fissures et de crevasses. ■

NOTES

1. Je dis «déchirer» pour alléger le texte. En fait, certains se sont détournés d'une simple description de ce qu'ils voyaient pour aller vers une parole plus poétique, ludique, analytique, fictionnelle, etc.
2. G.G.Granger, «Philosopher sur la philosophie», *Pour la connaissance philosophique*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 9-27.
3. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 69.
4. Alain Cotta, *La société du jeu*, Paris, Fayard, 1993 (1980), p. 48-49.