

ETC



« L'oeuvre-temps » : une certaine dissolution matérielle

François Girard, *La Paresse*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 2 septembre au 24 octobre 1999

Rober Racine, *Selena-Spica*, Galerie René Blouin, Montréal. Du 9 octobre au 20 novembre 1999

Elisabeth Recurt

Number 49, March–April–May 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35828ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Recurt, E. (2000). Review of [« L'oeuvre-temps » : une certaine dissolution matérielle / François Girard, *La Paresse*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 2 septembre au 24 octobre 1999 / Rober Racine, *Selena-Spica*, Galerie René Blouin, Montréal. Du 9 octobre au 20 novembre 1999]. *ETC*, (49), 50–51.

MONTRÉAL

« L'ŒUVRE-TEMPS » : UNE CERTAINE DISSOLUTION MATÉRIELLE

François Girard, *La Paresse*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 2 septembre au 24 octobre 1999.

Rober Racine, *Selena-Spica*, Galerie René Blouin, Montréal. Du 9 octobre au 20 novembre 1999

Serait-ce un retour vers leurs premières amours ? Racine, performeur envoûté et pourtant discret derrière son piano. Girard concevant une installation/performance pour le musée. Tous deux semblent délaissier l'écriture, le cinéma. « Semblant » car il est impossible d'imaginer ces deux artistes arimés à quelque port que ce soit, trop attirés qu'ils sont par la versatilité, la multiplicité des formes.

Se nourrissant du son pour créer la distance, se nourrissant d'un médium pour en faire vivre un autre. Artistes fidèles à une curiosité sans fond.

François Girard produisait donc récemment une installation/performance présentée en milieu muséal : *La Paresse*. Si l'art de l'installation nous a habitué, depuis les années 70, à faire partie d'un environnement souvent mis au point par une association de divers médiums, Girard en détourne les données de base en présentant un lieu fermé au public. Plus de « passage » que l'on trace soi-même au cœur de l'œuvre. L'excellence de l'artiste dans le domaine cinématographique semble s'être effacée. De toutes ces stratégies qu'il a si bien maniées afin de nous illusionner, de nous intégrer en un espace réel malgré l'écran, il semble ne rien rester. L'espace nous est non seulement interdit mais il est nié et cela au profit d'une emphase sur le temps. Gardés à l'écart du « sujet », nous voici transportés dans n'importe quel musée traditionnel, offrant une vue frontale des œuvres; la scène présentée prenant place derrière l'écran d'une vitre elle-même encadrée à la manière d'une peinture classique. On oublierait presque la vitre si ce n'était de l'image qui s'y réfléchit, visage bleuté, agrandi, du performeur. Impossible de jauger des dimensions spatiales. L'homme assis, se mouvant à peine, a pris place face à nous, sous une lumière dense et concentrée, laissant l'espace environnant s'évanouir dans l'obscurité, tel un tableau De La Tour déployant son clair-obscur dramatique. Les longs cheveux de Georges Molnar, le performeur, s'étalent à ses pieds, unique indication spatiale et encore... nous songeons surtout à évaluer le temps de croissance d'une telle chevelure... De même, le squelette de l'animal reposant au sol dit le temps qui passe, le déroulement cyclique. Si tout semble avoir été prévu pour que nous restions de gentils spectateurs inactifs, nous prenons pourtant vite le rythme de vie de l'acteur, par empathie, par désœuvrement, par mimétisme, nous nous mettons à attendre, presque hypnotisés que nous sommes par cette image proche du statisme que nous savons vivante. Selon l'expression, nous « regardons le temps passer », nous l'écou-

tons passer, terriblement lentement. Un temps qui devient palpable, qui se mesure aux respirations, aux battements de cœur qui résonnent à nos oreilles, qui résonnent dans tout le musée¹, quelques murmures articulés par Molnar, mesures répétées encore et encore, battements, souffles, battements. Infinie boucle rappelant le parcours de ce « violon rouge » à travers les tragédies, pertes, secousses et abandons, marqué par les siècles, continents et cultures disparates. Témoigner de l'impact du temps coulant à travers l'homme ou ses objets-témoins, à travers coupures et répétitions, c'est là un vieil objectif de Girard qui, déjà, dans la vidéo *Le Train* (1985), cherchait à rapiécer les morceaux d'une vie en mettant en scène le parcours bien peu linéaire d'un conducteur de train à la fois spectateur de sa propre vie et acteur se débattant dans ses possibles présents.

Le sujet de la paresse, ici mis en scène, a certes plus à voir avec la dégustation du temps qu'avec la culpabilité. La paresse est ici abandon, l'abandon de toute servitude, la négation de cette foutue échelle de productivité (tant capitaliste que socialiste) qui permet au monde entier de juger, de nous « évaluer ». Méditation, sagesse plus que péché.

L'immatérialité spatiale et la bidimensionnalité mises en évidence par Girard, les signes pourtant très matériels du passage du temps, l'évanescence des distances au profit d'indices sonores mesurant ce temps se retrouvent d'une toute autre manière dans les œuvres de Rober Racine qui, nous le savons, aime se jouer de la teneur des choses et cultive une certaine magie de la transmutation.

Racine a passé ces vingt et quelques dernières années à explorer toutes les facettes de la matérialité et de son évanescence, transgressant les moyens d'expression, transposant les contenus d'un médium à l'autre, transférant aux éléments d'un travail des caractéristiques nouvelles découvertes par le biais d'un autre travail. Exploration on ne peut plus multidisciplinaire.

D'abord conquis par les mots tout en étant frustré par leur apparente abstraction, Racine a désiré leur donner un espace géographique naturel pour les installer dans la vie quotidienne (*Le Terrain du dictionnaire*, Lyon, Kassel), dans une réalité partagée par tous. Multiples ont été jusqu'ici ses combinaisons sonores, textuelles et visuelles, cherchant à mettre en relief les trésors du texte. Mais si, apparemment, le travail de Racine semble le pousser à occuper l'espace concret, n'a-t-il pas choisi, lui aussi, de privilégier la voie temporelle ? Le temps n'était-il pas déjà, lors de sa lecture de *Salammô* de Flaubert²,



François Girard, *La Paresse*. 1999. Tableau vivant. Photo: Richard-Max Tremblay.

le pivot de son travail ? Oui, il avait bel et bien conçu un escalier se déployant dans l'espace et nous donnant l'écho matériel de la structure du livre, mais cet écho était justement celui de la durée des paragraphes, des chapitres, de la durée de lecture. Testée en direct, cette lecture du roman à voix haute s'étalait sur quatorze heures. À l'inverse d'une lecture mentale silencieuse, nous avions là des mots sonores, des mots qui habitent l'espace, le découpent, l'architecturent, mots qui parcourent l'espace de bouche à oreille. De même, dans l'exposition récente de Rober Racine chez René Blouin, une voix unique réussit-elle à occuper le lieu, à l'imprégner d'une saveur temporelle. L'artiste ne nous a-t-il pas toujours invités à appréhender ses œuvres par cet axe temporel ? Nous avons pris le temps de chercher notre propre regard dans les petits miroirs surgissant de découpages des mots (*Pages-Miroirs*)³. Nous avons été invités à décrypter des phrases, à les composer, les recomposer, à chercher ici et là des indices laissés par l'artiste « enlumineur ». Jusqu'aux signatures enregistrées (installations sonores) qui, après avoir laissé une trace sur papier, nous ont été présentées sous la forme de traces rythmées, sons-témoins de jets d'encre.

Pensons seulement aux actes posés par Racine afin d'élaborer ses œuvres. Lire, écrire, marcher, jouer du piano, retranscrire, copier, découper, dorer, marquer, coller... autant d'actions permettant de mesurer le temps, de marquer la durée, de même Carl André posait ses dalles au sol, Richard Serra jetait son plomb liquide. Le temps à faire l'œuvre, le temps de l'œuvre, l'œuvre-temps.

Dans sa dernière apparition en tant que performeur (compositeur-interprète serait plus approprié), Racine semble lui aussi refermer une boucle ouverte lors de sa première performance musicale en public, lorsqu'il joua les *Vexations*⁴ d'Erik Satie. *Des feux dans la nuit*⁵, solo chorégraphié par Marie Chouinard et dansé par Elijah Brown, a pour trame sonore la musique « qui sommeillait au cœur des mots – comme des feux dans la nuit ». Racine a joué sur scène cette pièce musicale ayant pour base les mots du dictionnaire dans lesquels il a sous-tiré les notes de la gamme (lumière, solitude, langue...). Rapportant les noms des notes dans l'ordre alphabétique de présentation des mots, ils les a transposés sur portée musicale, un mot valant un temps. Ces notes sont jouées de la main droite alors que la gauche en donne une harmonisation minimale. Les écrivains n'ont-ils pas toujours été attirés par cette notion de temps que la structure de la langue permet de mettre en relief, et Racine n'est-il

pas fondamentalement un « homme de lettres », originellement attiré par les mots (ayant d'ailleurs commencé à s'intéresser à la musique par des biographies de compositeurs) auxquels il revient toujours et encore (troisième œuvre de fiction récemment parue) ?

Girard et Racine ont puisé dans cet axe temporel un mécanisme d'appréhension, de compréhension d'œuvres pourtant souvent visuelles. La trame musicale de l'œuvre de Chouinard n'est autre que mots décortiqués, espace imprimé métamorphosé en mesures, en mélodies. Racine a voulu donner un corps à la pensée puis il a voulu teinter d'évanescence un document textuel, en dissoudre toute matérialité. Girard a jonglé avec toutes les astuces cinématographiques, créant l'illusion d'espaces tridimensionnels pour en revenir à la présentation d'un tableau qui ne connaît même pas les astuces perspectivistes renaissantes. N'est-ce-pas là détournement de moyens à des fins communes ?

Nous en venons à rechercher instinctivement le moindre indice spatial; l'artiste aiguise en nous, par l'effacement de repères concrets et/ou l'exclusion de notre présence, une curiosité de plus en plus sensible. Chercher au-delà des apparences, palper, deviner.

Racine continue de nous interroger, de s'interroger lui-même, nous offrant tous les constituants du contenu, privilégiant parfois une forme, parfois une autre. Nous sommes saisis par cette magie dont il tient les rênes : faire surgir une même essence sous de telles formes qu'elles portent chaque fois le poids d'une révélation.

Ne jamais se fier aux apparences. Qu'elles soient sonores ou visuelles. C'est là le secret de ces artistes multidisciplinaires qui se jouent de tout principe pour réinventer les leurs et désamorcer nos attentes, surprendre nos désirs.

ELISABETH RECURT

NOTES

¹ Bande sonore de Nancy Tobin.

² Galerie nationale du Canada, 1980.

³ CIAC, 1995.

⁴ Galerie Véhicule Art, Montréal, 1978 - Music Gallery, Toronto, 1979, Western Front Gallery, Vancouver, 1979.

⁵ Usine C, Montréal, du 5 au 10 octobre 1999.