

Indice du performatif

Richard Martel

Numéro 64, hiver 1996

Technonatures et virtualités concrètes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46495ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

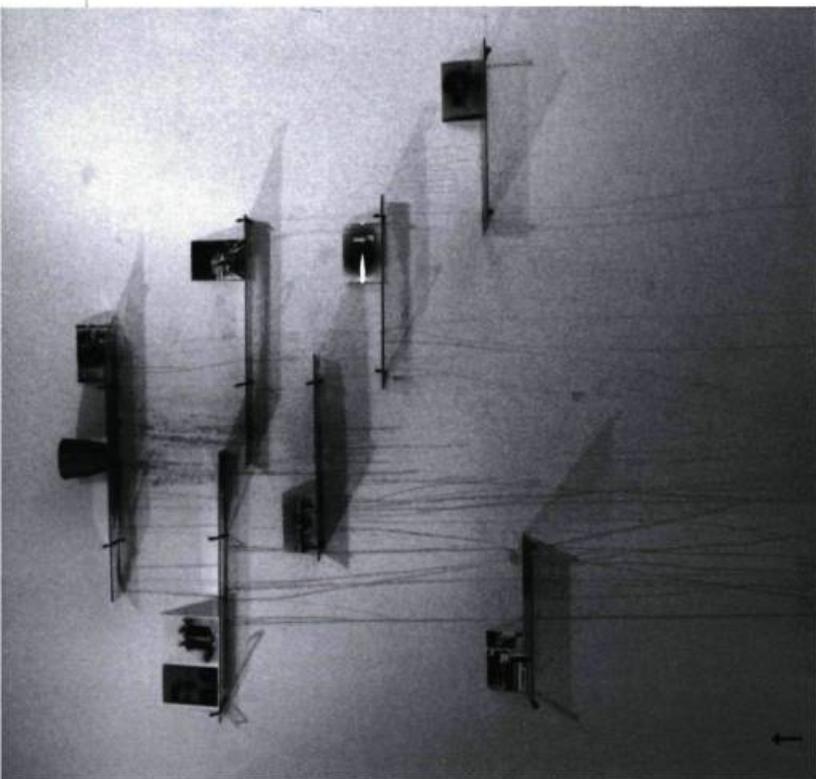
Martel, R. (1996). Compte rendu de [Indice du performatif]. *Inter*, (64), 46–47.

matthias jackisch

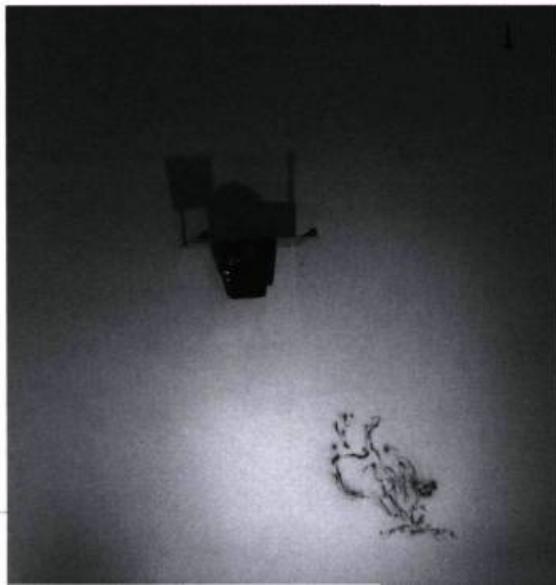
Indices
du
performatif

Le feu, l'eau, la terre, l'air, en manipulations diverses, en processus de transactions, deviennent des motivations pour considérer la teneur affirmative du corps et des matériaux, du temps et de l'utilisation archétypale des objets.

Matthias JACKISCH insiste pour dire que la performance lui apprend ce qu'est la sculpture. Le travail sur/avec le matériau est une manière de connaître les diverses possibilités d'agencement des unités de langage qui constituent finalement un phénomène esthétique dans l'univers du culturel. En ce sens, son travail au Lieu est une interrogation sur le procédé de transformation des catégories, des objets, des éléments qui se constituent en système.



Le pot de graphite, à la fois un contenant et un contenu, est son référent de prédilection. Objet industriel conditionné par sa réalité potentielle, comme l'enveloppe possible d'une énergie en transition, ce pot est un indice de cette mutation qui reste au centre de la



Photos : François BERGERON

préoccupation de l'artiste, et d'autant plus du sculpteur.

L'artiste comme chaman, c'est ce BEUYS allemand, dans la transmutation de l'univers du sensible à l'univers de la connaissance. Chez JACKISCH, l'aventure du matériau réside dans sa potentialité à se déterminer une seconde nature, entité transformable dans sa digestion énergétique.

Il y a fusion du temps et de l'espace parce que l'utilisation des manipulations propose directement une constatation physique de la manière d'agir.

Le pot de graphite est à la fois un médium et un axe de focalisation. D'abord pris comme un moyen d'affirmer la trace du développement physique du corps, ce pot agit parce que l'activité du sculpteur établit un commentaire par ajouts successifs et incite à comprendre que le processus de l'œuvre est partie prenante de sa réalité morphologique. Le fait de couper ce pot, de le montrer en fragments, de le questionner par des coordonnées naturelles en fait un archétype qui confirme sa validité comme unité existentielle. Il y a plusieurs manières de conditionner la matière parce que la matière est une énergie « accalmie » par la rentabilité de cette énonciation objectivant sa finalité.

L'installation au Lieu est le résultat du passage du temps — de JACKISCH — dans un territoire, avec les signes culturels et les déplacements qu'il s'autorise lui-même dans la transformation de son parcours, au quotidien de sa rencontre avec l'histoire nord-américaine, dans une transe organique avec les véhicules des traces de l'économie du politique en gestation esthétique.

Les quatre murs du Lieu sont pour lui les quatre éléments : le feu, l'eau, la terre, l'air. Le mouvement — cher à HÉRACLITE — c'est la trajectoire qui nous amène à lire, à dégager la fixité de la trace murale d'un endroit à l'autre. Le



feu c'est cette bougie qui se consume, consommant le déplacement, l'acceptation du vieillissement des objets dans le confort virtuel des apparences. Ce feu amène la chaleur au pot inversé et brisé dont les fragments sont visibles sur la plaque de verre qui est placée sur les gros clous plantés directement dans le mur. Ce mur d'ailleurs est directement conquis par JACKISCH qui en transforme le potentiel, de surface muette en évocation du temps par le travail. La matière devient une agglomération de gestes. Ce mur-feu est nommé par JACKISCH « traverse de lignes ouvertes ».

Les lignes circulaires sont vraisemblablement des trajectoires du domaine physique et sont les traces du corps de JACKISCH, sorte de modulation scripturale de son déplacement frontal. On dirait une illustration comme le



serait l'Étalon de LÉONARD. Les clous délimitent l'organisation du dispositif comme un dessin de sa gestualité. Le feu, dans la fonderie, c'est le déconditionnement de l'univers conventionnel de la matière, une transformation dans les données plus ou moins objectives. La « pièce d'artillerie en fût », c'est le pot de



graphite qui est cette fois-ci coupé en quatre sections, puis collé au mur et saupoudré de poudre de graphite. Toujours sur une plaque de verre — parce qu'il y en a plusieurs (13 en fait) — est posée une roche à demie incrustée de son organique passage de l'état minéral usé par l'eau et le sel de la mer.

À chaque disposition des unités langagières, nous sommes en présence de l'histoire de leur genèse. L'installation est une mémoire de la manière dont est réalisée l'installation. Les moments de son histoire sont des traces qui nous apprennent qu'il y a performativité au sens d'une manipulation séquentielle.

Le mur-air de chaque côté de la porte est un système sexuel animal. Le rapport mâle-femelle est insinué par le pot cette fois-ci divisé en deux, scié : yin-yang, dedans-dehors, devant-derrrière, haut-bas.



Le constat photographique nous montre JACKISCH en train de scier de son arc ledit pot. Ici, il trône sur la plaque de verre, tel un objet-

fétiche. Et en même temps son appartenance dans le tout amène à minimiser son caractère de produit fini : l'objet est un moment dans l'univers mouvementé de sa fixité. Le mur intègre le « flying caribou » et le « swimming bison », dessins d'animaux presque disparus — dans le cas du bison — par l'objectivité économique de la consommation dirigée. Ce dessin fort expressionniste est ici aussi la trace du performatif directement placé au mur.

« Cent vingt-deux caribous volants créés par Mammut », c'est le nombre d'impressions d'un petit caribou « sculpté » à même un petit bloc de graphite qui sont imprimées sur chaque feuille de papier de toilette. Chaque visiteur peut en détacher une partie et l'apporter chez lui. La lente dispersion de ce caribou dans des aillères potentiels est une sorte de vérification du nomadisme, du déplacement.

Autre indice du performatif est ce dessin d'archer — on dirait Guillaume Tell — qui, déposé lui aussi sur une plaque de verre, est le résultat de sa « brutalisation ». JACKISCH l'a précédemment mis au mur, tel un cadre — l'archétype-tableau — puis a tiré une flèche dans son centre, ce qui a fait éclater la vitre en des centaines de morceaux. Nous comprenons finalement que nous regardons le résultat de sa destruction.

Toujours nous avons à regarder le chaos, mais un chaos très organisé. Cette organisation est le résultat du performatif, souvent même comme « brutalisation » de l'iconographie. L'archer est attaqué par l'archer comme le regardeur est observé par son observation, le système auto-référentiel comme digestion de sa référence.

Toujours sur le mur-air, il y a cette phrase : « Deux sections du vase de la septième marche sur la montagne » — référence

ici aux typologies des premiers peuples de la méso-amérique, avant la colonisation européenne.

C'est l'Amérindien « cultivé » par sa caricature qui est la victime potentielle d'une balle, cette dernière allant dans cette direction.

Le « flying caribou » c'est ce Pégase ailé flottant au-dessus de la matière.

Les deux sections sciées du même pot de graphite sont les complémentaires mâle-femelle ; l'un est rigide, l'autre a été détruit accidentellement par quelqu'un lors du vernissage. Cet accident, c'est le performatif d'usage lors de l'ouverture d'une installation, en l'occurrence ici par une performance de JACKISCH lui-même.

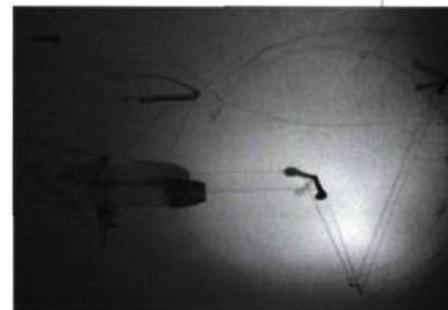
Le mur-eau, c'est la « cascade en bleu », comme l'explique un texte écrit sur le mur. Sept plaques de verre — sept, quatre : des unités mathématiques sur lesquelles ont écrit tant de philosophes, de mystiques et d'autres — sont teintées d'un liquide bleu. Un peu de teinture a été déversée dans le pot, en haut de l'assemblage ; ce que nous voyons est le déversement et son résultat. Ici encore, c'est un indice du performatif du liquide. Diverses photos, traitées au développement comme un négatif, sont des témoignages des déplacements de JACKISCH. Ces photos, bleues, sont des signes de sa pérégrination : in/out, culture/nature, machine/animal. Des éléments d'organisation dans le chaotique déversement liquide. Le mur-eau, troisième strate frontale du performatif, est un écoulement d'esthétique expression-



niste qui informe la proposition de ce système énergétique.

Le mur-terre, dos à la rue, de chaque côté des

deux fenêtres, est en quelque sorte le résultat de sa performance. L'arc, la pierre tendue avec le fil de caoutchouc — on dirait une sorte de lance-pierres — l'assiette, témoin du mixage de l'eau et de la poudre de graphite, l'espèce de sac de plastique-miroir, tenu par un cintre de plastique rouge, le pot de graphite avec la flèche dedans, et diverses traces à même le mur, informent sur le performatif accompli par JACKISCH tel un rituel le



soir de son vernissage. Au mur il est écrit : « Vive l'anarchie derrière le mur » et, pour un artiste d'ex-Allemagne de l'Est, le « mur » c'est toute une histoire.

Les diverses traces et les objets de l'installation sont des histoires de leur



distribution en séquences ; avec cette installation-performance-exposition, JACKISCH établit une reformulation du langage plastique sculptural en explication de son processus de transformation.

Il y a du performatif par le recours à l'archétypal, du chaos organisé par la volonté d'agir : indices du performatif.



Richard MARTEL

La venue à Québec de Matthias JACKISCH a été rendue possible grâce à une collaboration du Goethe Institut.