Document généré le 13 août 2025 12:04

Inter
Art actuel

Détruire le mythe

Andrée Fortin

Numéro 75, hiver 2000

URI : https://id.erudit.org/iderudit/46175ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Fortin, A. (2000). Détruire le mythe. *Inter*, (75), 30–31.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Détruire le mythe

Andrée FORTIN

Généralement, c'est à la création que l'on associe l'art. La destruction constitue-t-elle alors du non-art, la fin de l'art ou une nouvelle forme d'art ?

Pour y voir clair, il faut tout d'abord distinguer les auteurs de cette destruction : un artiste peut détruire sa propre œuvre, ou consentir à sa destruction (elle sera alors détruite par un tiers) ; un artiste peut s'en prendre à l'œuvre d'un autre, généralement d'une génération antérieure ; enfin, le public peut être l'agent de cette destruction (on parle alors de vandalisme). L'iconoclasme est un terme qui a été servi à toutes ces sauces ; désignant à l'origine la destruction des icônes par des croyants récusant la possibilité de représenter Dieu, il a également servi à décrire le passage au non-figuratif, et en général un esprit et des pratiques rebelles. Tous ces phénomènes doivent être dissociés de l'automutilation que peuvent s'infliger certains performeurs, dont je ne parlerai pas.

Certains artistes conçoivent des œuvres vouées à la destruction ; on peut parler alors d'autodestruction. Cela est plutôt rare ; on pense immédiatement à TINGUELY et à ses machines (*Hommage à New York*, par exemple) ; dans le même sens, en septembre 1999, au symposium *Mythologie des lieux* à Saint-Jérôme, les œuvres sur papier et en bois produites lors de l'événement sont mises en feu. Plus fréquemment, des œuvres finissent par être détruites par leurs auteurs lorsque ceux-ci ne savent plus où les mettre ni qu'en faire, ou après qu'ils les confient à quelqu'un dans cet objectif. Ainsi des peintres peignaient parfois une œuvre par-dessus une autre dont ils n'étaient pas satisfaits. On peut rapprocher ce phénomène de l'événement *Proximités* (à Victoriaville en mai 1998) dont le projet était le « recyclage d'œuvres ». Ce n'était pas tant l'achèvement des œuvres qui faisait alors problème, mais leur conservation. C'est aussi pourquoi le duo DOYON/DEMERS enfouit ses œuvres et celles de collègues, ou que René DEROUIN largue ses statuettes dans le fleuve[1]. La destruction des œuvres par leurs auteurs ou avec le consentement de ceux-ci porte la critique d'une société de production-consommation, où s'amoncellent les biens de toute sorte, mais celle aussi d'une société indifférente à l'art actuel. Mais si critique il y a dans la destruction des œuvres, s'y manifeste également un esprit ludique, une sorte de jubilation à rapprocher du *potlatch* (où celui qui détruisait le plus d'objets était le plus riche et le plus puissant).

Il faut y voir aussi une mutation de la conception de l'art et de l'artiste. L'art n'apparaît plus tant comme un objet que comme un processus. L'œuvre est dans le faire et non dans l'objet qui en résulte, celui-ci devenant simple trace de ce faire. L'objet perd ainsi de son importance et l'œuvre peut être aussi bien dans le « défaire » que dans le « faire » ; l'artiste en tant que créateur aurait ainsi un pouvoir de « vie et de mort » sur ses créations.

La destruction des œuvres des autres, soit par le public, soit par d'autres artistes, est un phénomène totalement différent de ce dont je viens de parler. Qu'est-ce qui distingue la destruction d'une œuvre par un artiste de la destruction effectuée par un membre du public ? Si on juge fou le quidam qui lacère une toile de Léonard de VINCI, pourquoi ne pas porter le même jugement sur un artiste qui pose un geste analogue ?

Qu'est-ce donc qui les distingue ? Le discours ? Mais celui qui s'en prend à l'œuvre d'un autre aura dans tous les cas un discours pour justifier son geste : « Ça n'est pas de l'art, ça ne mérite pas d'être *ici* » (au musée, sur la place publique), et ce discours ne diffère pas vraiment qu'il soit tenu par un artiste ou par un non-artiste, voire par le pouvoir public comme dans l'affaire *Corridart* à Montréal en 1976. Dans tous les cas, chose importante, ce jugement est posé en fonction d'une définition implicite de l'art, du « vrai » art, du « bon » art, l'œuvre détruite n'en relevant pas. Cela dit, si on s'en prend à une œuvre, c'est qu'on adhère à la conception de l'art comme objet. Mais si on déclare que ce geste (de destruction) est lui-même une œuvre, c'est qu'on conçoit l'art comme geste. L'artiste qui pose un geste « contre » une œuvre d'art se trouve en porte-à-faux entre deux conceptions de l'art, celle de l'art comme objet et celle de l'art comme geste.

Cette tension nous oblige à nous pencher sur la définition de l'art. Ce qui le caractérise actuellement, c'est un pluralisme esthétique où plusieurs courants et écoles coexistent, tout comme plusieurs marchés de l'art. S'impose ainsi graduellement l'idée que la seule définition de l'art serait que l'art est ce qui est socialement reconnu comme tel par un groupe social, celui-ci étant de moins en moins coextensif à l'ensemble de la société[2]. Si l'art est ce qui est socialement reconnu comme art, cela conduit ultimement à dire que l'art, c'est ce que fait un artiste ; encore faut-il une reconnaissance à cet artiste, laquelle ne lui est pas accordée d'emblée parce qu'il la réclame. Comment donc acquérir une notoriété si l'œuvre est dans le faire ? Que serait un chef-d'œuvre ? Quel geste pourrait prétendre à ce titre ? Celui qui retient davantage l'attention générale au moment où il est posé ?

Revenons à la destruction d'une œuvre ; un tel geste capte l'attention du public. Mais en quoi ? Cela attire l'attention sur l'auteur de cette attaque, mais surtout sur l'œuvre ainsi attaquée, celle à qui on s'en prend étant emblématique d'un artiste, d'un genre ou d'une époque dont on récuse la valeur. Et c'est justement cette valeur que retiennent les médias dans leur traitement de la nouvelle, indépendamment du discours de l'artiste. L'événement reste dans le domaine des objets et de la valeur qui leur est accordée socialement (par l'institution qui les installe au musée ou sur la place publique). Ce faisant, l'auteur du geste renforce l'importance accordée à l'œuvre et à l'institution. Si un jour on en vient à augmenter la surveillance dans les musées à cause de tels gestes, cela conférera aux œuvres ainsi gardées une *aura* encore plus grande. Est-ce bien là l'effet recherché ? S'en prendre à une œuvre (ou à l'institution qui l'abrite), c'est lui accorder de l'importance ; c'est perpétuer une logique et non lui en substituer une autre.

Revenons un moment à l'histoire de l'art. Les artistes, depuis l'avènement de ce qu'il est convenu d'appeler la modernité artistique, veulent amener une nouvelle vision du monde, quitte à subir l'incompréhension du public ; le cubisme ou l'impressionnisme en sont les exemples par excellence car leur nom même leur a été attribué par leurs détracteurs. Or si le cubisme a été reçu comme mauvais art, il a tout de même été reçu comme

1. Voir : DEROUIN, René. *Ressac. De Migrations au Largage*, Montréal, L'Hexagone, 1996.

2. Voir : MICHAUD, Yves. *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.

12 septembre 1907 : Valentine CONTREL, chômeuse, entra au Louvre et utilisa une paire de ciseaux pour endommager *La Chapelle Sixtine* d'INGRES. Devant le magistrat, CONTREL offrit une explication claire et lucide des événements l'ayant amenée à attaquer ce tableau, ainsi que les raisons qui la poussèrent à l'abîmer :

« C'est une honte de voir tant d'argent investi dans des choses mortes comme celles qu'on retrouve dans les collections du Louvre, alors que tant de pauvres diables comme moi sont affamés parce qu'ils ne peuvent trouver de travail. J'ai juste abîmé une image du Louvre dans le but d'être arrêtée. [...] [j]'ai choisi de m'attaquer à *La Chapelle Sixtine* parce que cette image n'était pas sous vitre. [...] Avec une petite paire de ciseaux j'ai d'abord essayé de découper les yeux du Pape, mais la toile était trop épaisse, j'ai dû me contenter d'égratigner son visage et celui de quelques autres [...]. »

Ce n'est qu'au bout de plusieurs minutes que CONTREL put réussir à convaincre la police qu'elle avait vraiment commis l'acte. Elle dut finalement traîner les policiers jusqu'au tableau pour qu'ils se décident à l'écouter. Lors de son arrivée à Paris, plusieurs jours avant son délit, elle rendit visite à l'Armée du Salut. Après qu'on lui ait demandé ce qu'elle prévoyait faire à Paris, elle répondit : « Rien, je veux aller en prison ; j'en ai marre de travailler. Partout où je vais je dois être la servante de quelqu'un. Je veux manger et boire sans travailler. Je vais me faire envoyer en prison pour la vie. »

art. Ce qui n'est pas le cas de la destruction de l'œuvre des autres laquelle, même effectuée par un artiste, est perçue par le public comme vandalisme.

À quelle institution s'en prend cette destruction ? Je ne suis pas sûre que ce soit avant tout à l'institution de l'art ou à l'« art officiel », que plusieurs artistes ont trouvé le moyen de contester ou de questionner par des pratiques autres (parallèles). En effet, depuis une trentaine d'années, on a vu apparaître et se diffuser de nouveaux genres (installations, performances, manœuvres, œuvres *in situ*, art postal, etc.), de nouveaux lieux de création et d'exposition (place publique, espaces extérieurs) et de nouveaux rapports au public (création en direct, improvisation, *work in progress*, participation, etc.). En faisant « autre chose », « ailleurs », de nombreux artistes renforcent la définition de l'art comme « faire » et mettent sur pied de nouvelles « institutions » comme les centres d'artistes et les collectifs.

Dans l'irréversibilité du geste de destruction, faut-il voir l'aboutissement et la vision exacerbée de l'artiste comme « créateur », l'ultime démiurgie ? Cela ne révèle-t-il pas le passage inachevé à une nouvelle conception de l'art ? La coexistence de diverses visions de l'art est difficile. Détruire une œuvre, c'est rechercher un monolithisme et non le pluralisme.

Derrière la conception de l'art comme faire, comme geste, et non comme objet, n'y a-t-il pas une vision de l'art par et pour tous ? Le mythe mis à mal est-il celui de l'art, celui de l'objet de l'art ou celui du créateur ?

La déchirure comme pédagogie. Hervé FISCHER

L'art jouant le rôle politique antérieurement dévolu à la religion, au service de la classe dominante, la crise était inévitable. L'ART ÉTAIT COMPROMIS.

Avec l'essor des consciences bourgeoises déchirées, nous avons connu les artistes déchirés – pas tous – et tout un grand retournement de l'art contre lui-même. L'ART DÉCHIRÉ : je lève mon chapeau. Maintenant nous allons tête nue et je suggère la déchirure, ou l'art de déchirer sans art, qui sera l'une des attitudes fondamentales de l'hygiène de l'art.

La déchirure n'est pas, comme je le pensais d'abord, un acte radical, définitif. Il s'inscrit dans la suite des techniques antérieures, qui furent le dripping de POLLOCK, toutes les formes de peinture gestuelle, le tir à la carabine sur une œuvre ou les machines autodestructrices, les recherches par le feu ou la sublimation d'Yves KLEIN, le cisaillement esthétique de la toile par FONTANA.

La déchirure, telle que l'exige une véritable hygiène de l'art, doit rejeter le formalisme des démarches antérieures, elle doit être inesthétique : son but est pédagogique. Plutôt que de jeter les œuvres déchirées, ce qui se réduirait à une manie solitaire, sans efficacité, j'ai décidé d'organiser des expositions hygiéniques, où je montre les œuvres reçues et déchirées, conditionnées sous sachet plastique hygiénique. Près de 300 œuvres originales, reçues de tous les coins du monde industriel, sont ainsi rassemblées. L'ensemble témoigne de la prise de conscience du caractère mystificatoire de l'art, reconnu par les artistes eux-mêmes.

Il s'agit selon nous d'une attitude réaliste, qui vise à dénoncer la sacralisation de l'art et la pauvreté d'un imaginaire factice. Je vous suggère, si vous en avez les moyens, de vous attaquer à un VASARELY, ou un MATHIEU, ou un CARZOU, ou un Bernard BUFFET, etc., pollution culturelle de la bourgeoisie.

Tiré de *L'humidité*, février 1974