

## L'art intergénéérique et postmoderne au Canada

Les discours postmodernes ne prétendent pas donner un accès privilégié à la réalité, mais ils installent et contestent à la fois les garanties traditionnelles du savoir, en révélant leurs lacunes ou leurs circularités. Au Moyen Âge, on ne faisait aucune distinction entre les différents types d'« *auctours* » : le poète, l'historien, ou le scientifique. On ne faisait pas de distinction non plus entre *histoire(s)* et *Histoire* : *story* et *history*. Jusqu'à la Renaissance et même au-delà, les chroniqueurs ne mettaient pas en question la véracité ou la dimension factuelle de leurs sources, se contentant de les transmettre. Jusqu'à l'époque moderne, avec la naissance du roman réaliste et de l'historicisme scientifique, on ne faisait pas de véritables distinctions entre la littérature et les études historiques et scientifiques. L'art et la théorie postmodernes constituent donc un grand mouvement circulaire, car ils mettent en question encore une fois la séparation du *factuel* et du *fictionnel*, et génèrent une production artistique qu'on peut qualifier d'hybride et d'hétérogène. (Entre parenthèses, le terme flou de « postmodernisme » peut simplement désigner la période qui suit celle dite moderniste : celle-ci mettait déjà en question certaines conventions à travers les œuvres expérimentales d'écrivains comme James Joyce, Faulkner, T.S. Eliot, ou Gertrude Stein, œuvres caractérisées déjà par la discontinuité et la fragmentation. Mais en général, le terme implique une production artistique qui est consciente de son propre processus, qui explore ses mécanismes, sa condition, et sa fonction. Ce genre de production met souvent en question les notions d'autorité, de contraintes, telles que, en littérature, la nécessité d'une seule voix narrative,

---

(1) Voir Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988. Voir en fin de volume l'interview de L. Hutcheon par Anne-Claire Le Reste.

d'une chronologie linéaire, ou d'une causalité, voire d'une clôture définitive. Il franchit de façon délibérée les frontières qui traditionnellement séparent les modes (le réalisme magique de, par exemple, Gabriel García Márquez dans *Cent ans de Solitude*) ou les genres : on trouve donc des poèmes en prose, des romans documentaires, de fausses autobiographies.

En fait, l'une des spécificités de notre ère de reproduction électronique et de technologie de l'information réside dans une stratégie qui consiste à brouiller les délimitations entre catégories. Des artistes comme Orson Welles (notamment dans son film *Fake/ Vérités et Mensonges*) ou comme l'écrivain canadien Robertson Davies (*What's Bred in the Bone/ Un Homme honorable*) ont joué avec la distinction qu'on fait entre l'original et la copie — le film comme le roman explorent la délimitation troublante entre l'art auquel le marché accorde de la valeur, et les imitations de toiles qui trompent les plus grands experts. Mais ce sont finalement les images synthétiques produites par l'industrie cinématographique qui ont miné cette distinction. Ici on peut faire allusion à des films à grand succès tels que *Terminator 2*, *Babe the Sheep-pig/ Babe, le cochon qui voulut être berger*, ou *Toy Story*, dans lesquels l'image fabriquée par ordinateur déplace, voire remplace, l'acteur en chair et en os. En même temps, on peut remarquer que la production des artistes contemporains du Canada, voire de l'Amérique du Nord, est marquée par une interaction générique complexe, comme si on voulait à tout prix empêcher l'art de devenir définitif ou téléologique. On crée une confusion ontologique en brouillant la distinction entre événement et représentation, entre expérience ou vie et texte ou objet d'art, par le biais de certaines techniques telles que l'intertextualité et l'autoréférence.

Avant de limiter mes remarques au travail de deux personnalités majeures qui sont Glenn Gould et Michael Snow, je voudrais en passant citer l'exemple du compositeur canadien Murray Schafer, qui produit également de la poésie expressionniste (ou ce qu'on appelle vers rhopaliques ou figurés), dont les formes ressemblent à leur sujet, la disposition dessinant ce dont parle le poème. Je voudrais démontrer comment Schafer se plaît à contester les conventions du spectacle et à surprendre les attentes du public. Il a écrit et mis en scène un spectacle dit « environnemental » créé pour une voix de

soprane, deux quatuors, quatre acteurs, six danseurs, des instruments à vent, quatre percussionnistes, et vingt figurants costumés et masqués, qui entrent en canoë. *Princess of the Stars* (*Princesse des étoiles*) fut conçu pour être joué à l'aube sur un lac près de Banff, dans les Rocheuses. Les musiciens et chanteurs sont positionnés autour du périmètre du lac, dont les rives de forme irrégulière permettent aux canoéistes, qui chantent dans une langue inventée à base de quelques mots clés tirés de plusieurs dialectes amérindiens, d'entrer en « scène », de faire leur entrée des « coulisses ». Schafer efface la frontière entre l'art et l'environnement, entre le texte et le monde. Il fait réfléchir à la relation entre le signe et le référent, sans séparer d'une pratique sociale (rendre une voix à des communautés historiquement réduites au silence) la réflexion du texte sur ses propres mécanismes.

L'une des figures les plus importantes, et les plus iconoclastes, de la scène internationale artistique du 20<sup>ème</sup> siècle a été celle de Glenn Gould, pianiste brillant, mais également compositeur et critique, qui, tout comme son concitoyen Marshall McLuhan, s'était rendu compte que la technologie constituait un des facteurs principaux de notre évolution, et qu'elle était en train de changer de façon radicale notre culture. Tout jeune encore, Gould était déjà légendaire pour sa virtuosité. Mais il fut le premier interprète à prétendre que la salle de concert était devenue obsolète, et que le nouveau temple de la musique était désormais le studio d'enregistrement. Au sommet de sa carrière, au début des années soixante, Gould arrêta de jouer en public pour se consacrer aux médias, persuadé que la technologie des communications électroniques allait révolutionner le monde artistique. Il développa une esthétique autour des médias électroniques, affirmant que les techniques d'enregistrement permettent aux musiciens d'atteindre un plus haut degré d'interprétation et de virtuosité, voire de perfection. Dans une lettre à l'un de ses nombreux correspondants, Gould, de façon provocante, compare l'art à tout autre objet manufacturé. Il fait remarquer que lorsque nous achetons une voiture, la dernière chose que nous souhaitons serait que le dernier modèle comporte un défaut. Cela nous est égal de savoir

---

(1) Letter N° 137 in *Glenn Gould, Selected Letters*, eds. John Robarts and Ghyslaine Guertin, Toronto, Oxford University Press, 1992.

combien de mains ont participé à l'assemblage de la voiture, du moment que le produit fini est d'excellente qualité. Gould compare le rôle du travailleur à la chaîne de montage à celui du technicien qui produit la bande sonore. L'analogie met en avant la notion que l'art n'est pas distinct des autres procédés humains, et qu'il est sujet au même désir de perfection.

Gould s'attaqua aux notions d'ambiance et d'inspiration héritées du romantisme, à la soi-disant importance pour un interprète d'avoir un contact avec le public. Il s'attaquait également au corollaire, qui prétendait que lors d'un enregistrement la première prise est la meilleure. Il faisait remarquer que les interprètes se contentaient en fait d'un procédé quasiment photographique, qui consistait à enregistrer un spectacle pour en laisser une trace, un document, au lieu de se servir de façon systématique des aides techniques à leur disposition, leur permettant d'éliminer les contingences et les vicissitudes du spectacle public. Pour Gould, faire de la musique relève d'un acte personnel, d'un acte intime, et non d'un spectacle de masse, et ce sont le studio d'enregistrement et les médias qui permettent au mélomane d'avoir accès à un rapport privilégié, seul à seul, avec l'interprète et avec la musique.

Gould s'amusait à évoluer dans d'autres domaines également. Il créait des sketches, des faux entretiens pour la radio et la télévision, dans lesquels il effaçait les distinctions entre les faits et la fiction, entre le théâtre et le documentaire. Mais surtout, il expérimentait avec la radio, et il inventa un nouveau genre : le documentaire radiophonique contrapuntique, qui mariait la parole et certains concepts musicaux. Tout d'abord, Gould écrivait les textes qui prenaient la forme d'entretiens et de monologues, puis il enregistrait les entretiens. Ensuite, il coupait et mélangeait les bandes sonores, faisant un mixage des voix pré-enregistrées pour construire une conversation imaginaire. Le public entend tout d'abord une voix unique. Puis une seconde voix au rythme et à l'intonation différents est tissée dans la piste sonore, puis une troisième. Le résultat final n'est pas seulement une polyphonie de sons, mais aussi un contrepoint de mots et d'idées. Gould traitait les textes qui se lisaient comme s'il s'agissait d'instruments de musique, mais il était tout à fait conscient de la dimension extramusical de son matériau.

Dans un entretien, Gould avait fait l'observation que cette sorte de collage, où on entend une voix mais où on reçoit d'autres messages séparés et simultanés, permet de garder tous les éléments dans un état de flux, d'interaction ou de suspension, de façon à encourager l'écoute de celui qui refuse de penser en termes de priorité. On a fait remarquer que les documentaires radiophoniques de Gould, ces montages de sons et d'idées, correspondent à la technique du montage cinématographique qui implique la juxtaposition, voire la superposition de plusieurs plans pour former une seule image. Dans l'une de ses lettres, Gould lui-même affirmait qu'il existe dans le média de la radio un très fort composant visuel, et que la superposition de deux voix ou plus est analogue au contrepoint musical, et nécessite le même degré d'attention exigé de l'œil dans un travail de caméra qui divise l'écran en deux plans.

En fait, Gould, comme un grand nombre de ses contemporains, s'intéressait moins au produit qu'au processus de production. Afin de souligner la capacité d'auto-réflexion de certaines formes musicales telles que la fugue, l'intérêt qu'elles portent à leurs propres mécanismes, Gould a écrit un morceau ludique intitulé "So you want to write a fugue?" (*Alors vous voulez écrire une fugue ?*), pour piano et quatre voix. Or, une fugue est un processus comportant des règles de base semblables à des techniques rhétoriques classiques, telles que la répétition, l'inversion, l'augmentation, et la diminution. Mais une fugue est surtout un processus qui explore l'idée de processus, quelque chose capable de toute évolution, qui n'a pas de fin, qui est virtuellement infini. Ce qui expliquerait la fascination de Gould.

On peut trouver des parallèles entre le travail de Gould et les pratiques innovatrices d'un autre artiste pluridisciplinaire : Michael Snow, musicien de jazz, peintre, sculpteur, photographe, et cinéaste. Les bandes de son petit orchestre CCMC sont un mélange de jazz, de blues, d'improvisation théâtrale, de voix réduites à du son évacué de sens (par le biais de certaines techniques allant de chuchotements à l'énumération monocorde d'une liste de noms de maires, et en passant par l'intrusion de mots japonais qui, pour un public occi-

---

(1) "Radio as Music: Glenn Gould in Conversation with John Jessop", *The Canadian Music Book*, spring-summer 1971, p. 21.

dental, représentent des images acoustiques dépourvues de concepts). Je prends l'exemple de ses compositions extemporanées (*Two Radio Soloes*), fabriquées directement par le biais de son poste de radio, en temps réel, à partir de matériaux soniques se trouvant à des points divers de la planète à un moment précis. Il s'agit d'une façon innovatrice de se servir de ce qu'on appelle du *found material*, des éléments qui pré-existent dans la vie réelle, dont se servent des artistes pour faire de l'art « *readymade* ». (Entre parenthèses encore, signalons que c'était un peintre français, Marcel Duchamp, qui dès la Première Guerre mondiale, choquait le public avec ses *readymade*, ces objets manufacturés qu'il se contentait de sélectionner et de signer, parfois sous le nom de quelqu'un d'autre, pour les élever au statut d'objet d'art. Je pense notamment à l'urinoir en porcelaine qu'il intitula « Fontaine ».)

Le recours au *readymade* permet à Snow, tout comme il permettait à Duchamp, de mettre en question le rapport entre l'art et la réalité, et de court-circuiter en quelque sorte l'art en tant que « représentation », de le ramener à sa source ou à son référent. Puisque pour *Two Radio Soloes*, M. Snow ne jouait que sur les longueurs d'onde, le volume, les tonalités, et les sonorités, mais s'était interdit tout travail de découpage, de montage, de mixage, ou de manipulation électronique après l'événement, ces « compositions », tout comme l'art *readymade*, réaffirment le pouvoir de l'artiste de transformer et de créer, tout en tournant ce pouvoir en dérision. Chez Snow, des bandes pré-enregistrées que l'on mêle au spectacle direct font qu'il est difficile d'isoler les composants ou d'identifier leur source. Le recours à de l'intertextualité (des citations inattendues, telles que le thème de la Cinquième Symphonie de Beethoven, emmaganisé au sein de la musique électronique aux côtés de, disons, le bruit de téléphones qui sonnent), crée encore plus de confusion ontologique.

On trouve la même stratégie d'interaction et de confusion lorsqu'on étudie les procédés de Snow en matière de photographie et de film. Il s'intéresse aux possibilités constructives de la photographie ; il conçoit des sujets à deux ou à trois dimensions, se sert de la peinture ou de la sculpture pour les fabriquer ou les assembler pour aboutir ensuite à la photographie. De la même

façon, son film muet *One Second in Montreal* (1969), composé de 31 photographies d'espaces publics à Montréal en hiver, fusionne les deux médias visuels que sont le film et la photographie, tout en soulignant leurs différences. Là aussi, il travaille avec du *found material*, transformant en film des photographies qui avaient déjà été reproduites en lithographie offset. Dans le film, chaque plan occupe l'écran pendant un temps écoulé qui augmente de façon arithmétique. Puis, pendant la seconde moitié du film, la durée de chaque plan décroît selon une notation arithmétique différente. De cette manière, Snow met en avant les systèmes de durée et la dimension temporelle de l'objet-film, ainsi que les différences qui existent entre regarder une photographie et regarder un film. Un critique qui analysait ses films et photographies a fait remarquer qu'une photographie est habituellement perçue dans le temps de celui qui la regarde, alors que dans le cas précis de ce film, les cadres simples de photographies sont transférés aux cadres en mouvement qui, eux, sont perçus à travers le temps désigné par le cinéaste et soumis aux conditions du processus de projection. De ce fait, de façon paradoxale, lors du mouvement de la bande du film, l'immobilité de la photographie non seulement persiste mais devient exagérée. Les photographies ont été en un sens jetées hors du temps et de l'espace, défamiliarisées .

Un des projets en série de Snow dura six ans, et s'appelait le projet *Walking Woman*. Il s'agissait de la silhouette en noir ou en blanc d'une femme qui marche, qui se profilait contre un paysage urbain, rural, ou marin, prenant la forme de sculpture, de découpage, ou de film. Snow se servait des notions musicales de réplique, de variation, et de permutation, en utilisant des angles différents, des plans généraux, des gros plans, et des matériaux divers : huile, acrylique, bombes, fluo etc., ainsi que des supports différents, tels que des autocollants et des cravates.

L'artiste expliquait que plutôt que de sélectionner et de prendre un *readymade* dans le monde réel et de le placer dans un contexte

---

(1) Regina Cornwell, *Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*, Toronto, PMA Ltd., 1980, p. 11.

artistique, il fabriquait un « signe » tiré du contexte artistique et le plaçait dans le monde réel .

L'effet fut multiple. Cela créa un réseau d'autoréférences, dans lequel toutes les œuvres faisaient partie d'une œuvre plus grande qui les intégrait mais les dépassait. Cela réunissait de différents types d'espace, en jouant avec la surface et la profondeur, le rural et l'urbain. Et en sortant l'objet d'art de son contexte habituel et en l'insérant dans le monde réel, cela fusionnait l'espace de l'objet d'art avec son environnement, et mêlait l'art avec l'événement.

Nous avons vu que Glenn Gould cherchait à libérer les artistes des contingences qui se créent lors du contact avec le public. Mais Michael Snow cherche au contraire le contact avec le public. Il place ses énormes sculptures, ses gigantesques toiles ou installations dans les rues et dans les espaces publics, où les réactions involontaires des passants deviennent partie intégrante de l'œuvre. Il est intéressant, d'ailleurs, que cet artiste cérébral à l'avant-garde des multimédias, que l'on considérerait bien éloigné de la culture des masses, a réussi à infiltrer la culture populaire et commerciale des masses. Pour la création d'un de plus grands centres commerciaux du pays, le Eaton's Centre de Toronto, on lui avait commandé une installation. Cette grande et belle installation d'un vol d'oies sauvages est connue de centaines de milliers de consommateurs. De plus, certains de ces consommateurs portent l'art de Michael Snow sur leur dos. Sa série *Walking Woman*, omniprésente, est produite en masse, et vous la rencontrerez dans la rue sous la forme d'un T shirt. Il n'y a pas de meilleure illustration de l'interaction de l'objet d'art avec la vie.

Dans le domaine des arts visuels, Snow a systématiquement exploré les modes de travail individuel qui découlent des possibilités du média choisi (y compris le cadrage, la mise au point, le temps de pose, et l'éclairage en ce qui concerne la photographie par exemple). Mais il a exploré aussi la manière dont l'art rend la réalité, la manière dont nous percevons la réalité, d'où ses expérimentations avec l'holographie, cette technique photographique qui crée l'illu-

---

(1) Michael Snow, "Admission (or, Marcel Duchamp)", *The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 287.

sion insolite de trois dimensions. À la base de toutes ses œuvres se trouve une curiosité, la volonté de savoir comment l'être humain traite l'information, ainsi qu'une fascination pour toutes les étapes du processus artistique, perçu comme une activité ludique où le contrôle de l'artiste est néanmoins primordial. Ce n'est pas pour rien qu'il réaffirma en 1990 quelque chose qu'il avait déjà dit en 1961 :

I make up the rules of a game. Then I attempt to play it. If I seem to be losing I change the rules<sup>1</sup>. (J'invente les règles d'un jeu. Puis j'essaie d'y jouer. Si j'ai l'impression que je vais perdre, je change les règles.)

Les artistes postmodernes, comme nous l'avons vu, s'intéressent avant tout au processus de création, plutôt qu'au produit final. Ils se servent des techniques de représentation, mais de façon subversive. Leurs œuvres font réfléchir aux structures de perception, au rapport entre signe et référent. Ils montent les conventions d'un genre contre celles d'un autre, et soulignent la fluidité des frontières entre la musique, les arts visuels, le théâtre, et la littérature, voire entre l'art et la vie. Ils sont fascinés par les espaces intermédiaires, les bords, la périphérie.

Un dernier exemple tiré des arts plastiques peut rendre plus claire cette caractéristique du postmodernisme. Si on regarde le collage intertextuel de l'artiste canadienne Gail Geltner intitulé *Closed System*, on trouve un amalgame de toiles célèbres, notamment d'Ingres et de sa « Grande Odalisque », et de Magritte, dans lequel font intrusion la télévision et ses images romanesques *kitsch*, qui flirtent à leur tour avec les romans-photos et les bandes dessinées sentimentales. C'est la juxtaposition de ces éléments qui crée l'impact. Au lieu de tourner le dos au spectateur, comme dans la toile d'Ingres, cette Odalisque subit tout un barrage de regards masculins, dont elle se détourne. Le spectateur est ainsi dédoublé : nous la regardons par derrière ; les hommes en chapeau la regardent par devant. L'artiste souligne ainsi un processus qui relève du voyeurisme, rendu quasiment explicite par l'opposition du corps nu de la femme dans la culture occidentale. Il s'agit d'une œuvre parodique qui réfléchit à ses propres processus tout en offrant un commentaire politiquement subversif.

---

(1) "Statement for the 8th Biennial of Sydney, Australia", *The Collected Writings of Michael Snow*, p. 292.

En guise de conclusion, je voudrais citer une remarque de Pierre Francastel, qui explorait dans son Introduction à *L'Histoire de la peinture* (1983)<sup>1</sup>, la transformation de la notion d'image. Les idées et les influences coulent en effet non seulement d'un pays à l'autre, mais d'un genre artistique à un autre, d'un champ à un autre. Son observation remarquablement synthétique me semble décrire toute production artistique postmoderne :

La littérature [...] a suivi la même route [que l'image], sans parler des sciences humaine qui, toutes, ont pris non pas le spectacle de l'univers mais le cerveau de l'homme comme matière de leur information. On ne cherche plus à définir, aujourd'hui, l'homme par son aventure, mais par l'évolution de son esprit.

**Marta Dvorak**  
**Professeur à l'Université de Rennes 2**  
**Présidente du Centre d'études canadiennes**

---

(1) Éditions Gonthier.