

Normand Thériault

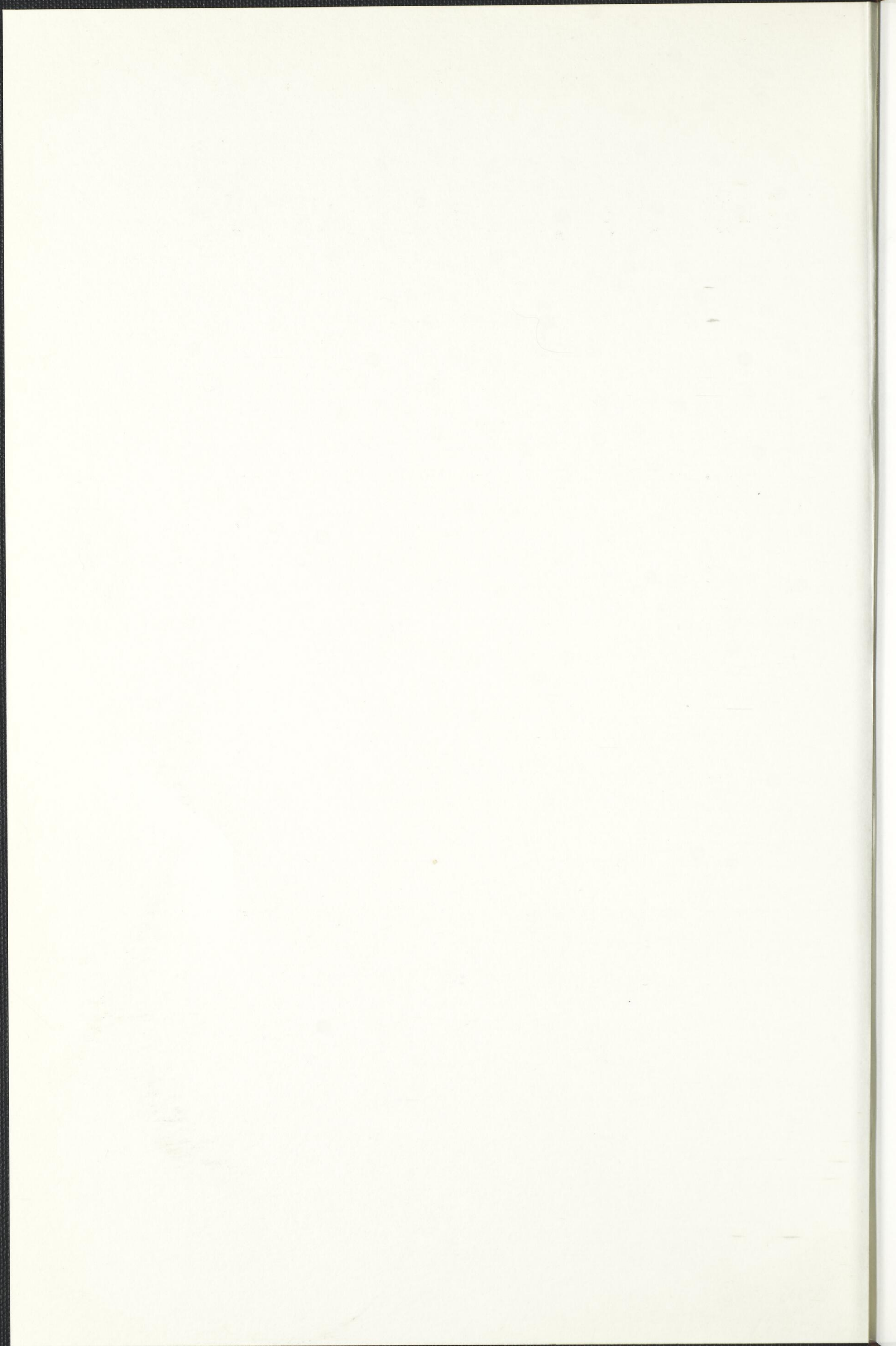
PER
B-10

5

L'INSTALLATION



nbj



DE L'INSTALLATION

la nouvelle barre du jour

DIRECTION

Jean Yves Collette

CRAIE

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Line McMurray

RÉDACTION

Alin Bourgeois

DIRECTION ARTISTIQUE

Constance Fall

COMPOSITION

Diane Girouard

CORRESPONDANT EN FRANCE

Bernard Noël

DISTRIBUTION

Diffusion Dimédia, 539, boul. Lebeau

Saint-Laurent, Qc H4N 1S2

téléphone : (514) 336-3941

CORRESPONDANCE

la nouvelle barre du jour

C.p. 131,

Outremont, Qc

H2V 4M8

La *nbj* est répertoriée, entre autres, dans *Point de repère*, dans le *Canadian Index*, dans *The Standard Periodical Directory* et par la *Pressothèque de langue française*. La *nbj* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada et par le ministère des Affaires culturelles du Québec. La *nbj* est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois (AEPCQ, C.p. 786, succ. Place-d'Armes, Montréal, Qc, H2Y 3J2). Les copies des oeuvres envoyées à la *nbj* ne sont pas retournées. Toute reproduction interdite sans l'accord écrit de l'éditeur.

Normand Thériault

DE L'INSTALLATION

nbj

© Normand Thériault et éditions nbj 1987
Dépôt légal : 2/87 BNQ, BNC

ISBN 2-89314-081-5
ISSN 0704-1888

À Jasmine, à Laurence
et à ceux et celles qui
regardent les images.

TABLE I

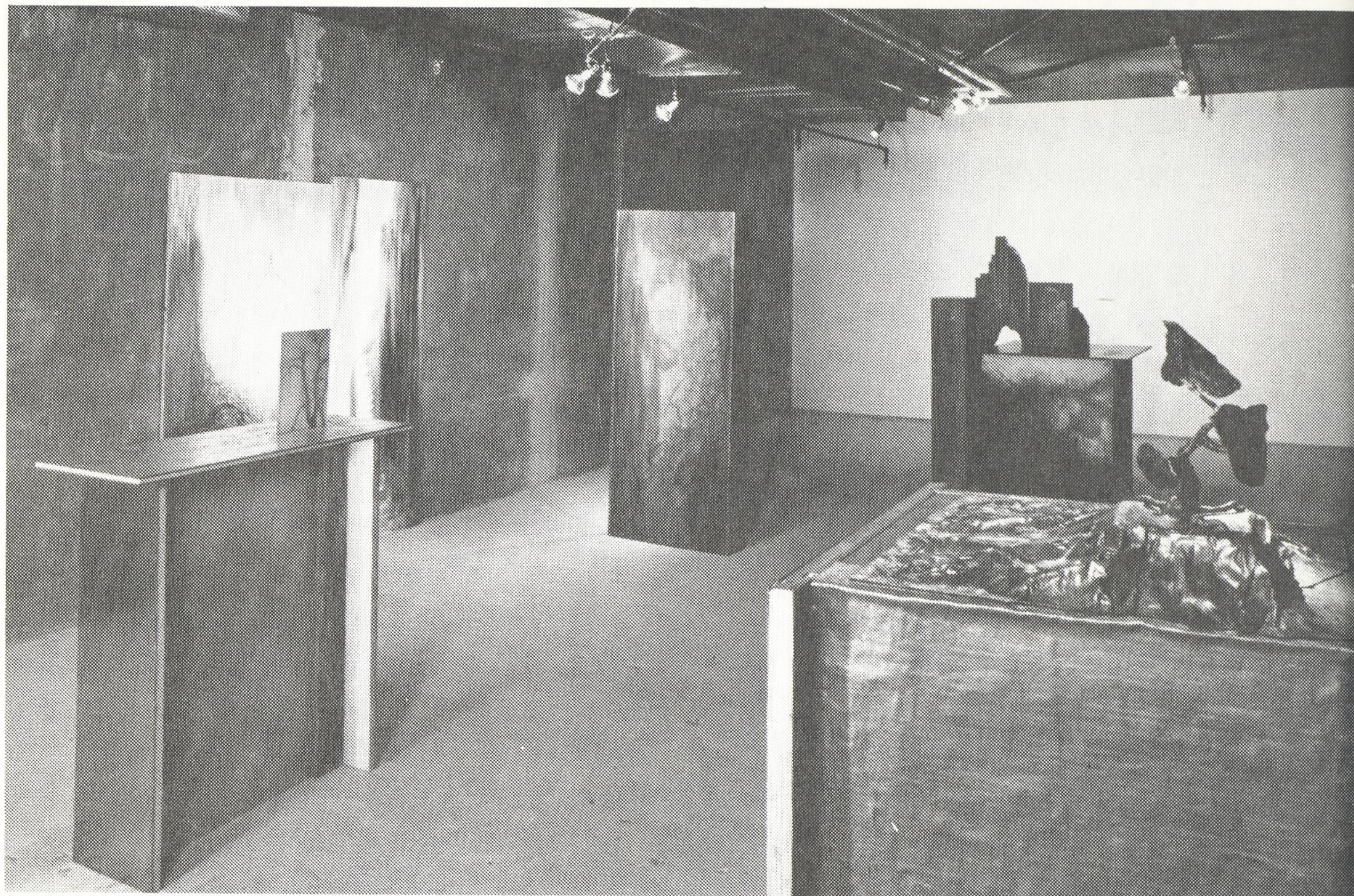
<i>Lascaux</i>	9
<i>Jocelyne Alloucherie</i>	11
<i>Edward Kienholz</i>	13
<i>Rober Racine</i>	15
<i>Mario Merz</i>	17
<i>Andrew Dutkewych</i>	19
<i>Leonardo Da Vinci</i>	21
<i>Geneviève Cadieux</i>	25
<i>Joseph Beuys</i>	27
<i>Melvin Charney</i>	29
<i>Mosquée de Cordoue</i>	31
<i>Irene F. Whittome</i>	33
<i>Pierre Granche</i>	37
<i>Juliette Des Esprits</i>	39
<i>Betty Goodwin</i>	41
<i>Paul Thek</i>	43
<i>Pierre Dorion</i>	45
<i>Mère Courage et ses enfants</i>	47
<i>Claude Mongrain</i>	51
<i>Jasper Johns</i>	53
<i>David Tomas</i>	55
<i>Marcel Duchamp</i>	57
<i>Raymond Gervais</i>	59
<i>Métro de Londres</i>	61

Les illustrations, dans cette publication, sont parties intégrantes des textes et en constituent les ouvertures. Les tables des matières jouent le même rôle. Elles ouvrent des zones successives où trames des mots et trames des photographies, parlant le même langage, s'adressent toutefois à des régions différentes de l'intellect. Ces pages traitent **de l'installation** mais sans souci hiérarchique et sans tenter d'en établir les lois du genre, d'un genre. Par leur nature même, les oeuvres ont des problématiques différentes : tout débrouillage des informations recueillies opérera dans le sens du rapport entre les choses. Si ce texte donne, à l'occasion, des renseignements utiles, son approche n'est aucunement didactique. Les oeuvres, ici reproduites, et les textes se rejoignent parce qu'ils ont un même objet, la création, et se différencient, utilisant des voies distinctes. Le plaisir du texte, soumis au plaisir des oeuvres, impose sa limite au commentateur.



LASCAUX

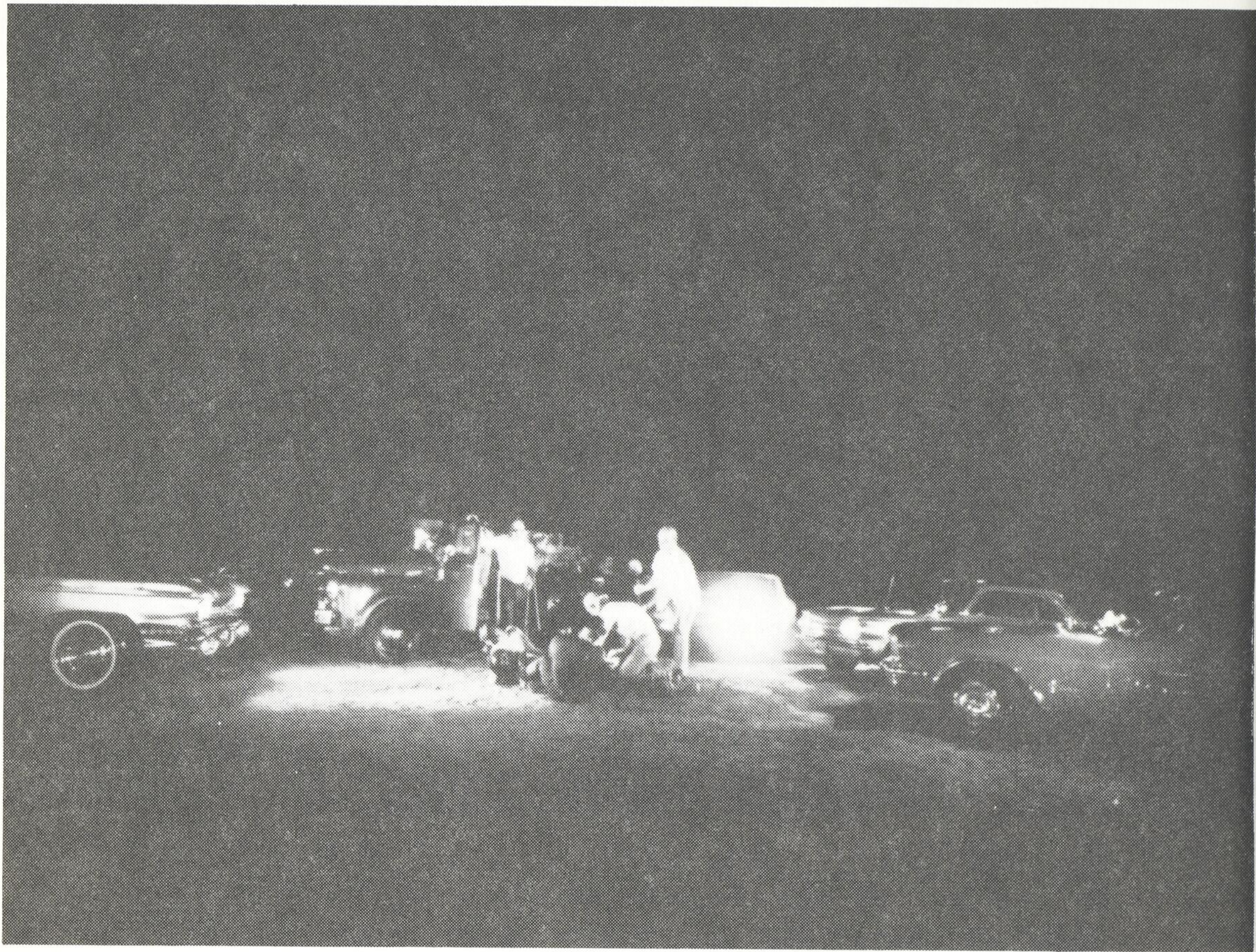
Nous ne verrons jamais le premier tableau, le premier travail d'art, parce que nous n'aurons jamais la certitude, le regardant, que cette oeuvre-là fut la première. Nous ignorerons de même quelle sera la dernière oeuvre d'art à être créée, à être pensée. Ce que nous connaissons des oeuvres du passé nous provient du discours de spécialistes qui ont obtenu des privilèges de «consommation». Ne connaissant ces oeuvres que par leur reproduction – problème de conservation et d'usure de l'art obligeant – faut-il accepter de ne parler de celles-ci que par ouïe-dire ? De Lascaux, retenons ceci : à la période magdaléenne, au-delà des activités primaires liées à la vie, à la survie, les humains se contentaient, dans leur isolement, de construire, de transcrire les images qui prenaient forme dans leur imaginaire. Des oeuvres mesuraient déjà jusqu'à cinq mètres (trop grandes pour nombre de nos galeries contemporaines d'art). Malgré des techniques rudimentaires, le lieu et les composantes physiques du support mural sont parties intégrantes des oeuvres. Des murs gardent la trace de taureaux, de bisons et d'hommes : que peut-on dire au-delà du fait que quelqu'un les a dessinés ?



ALLOUCHERIE

Dans un rituel, l'acteur a un rôle créateur nul : il répète, espérant l'extase, espérant le miracle, des gestes insignifiants par eux-mêmes. L'artiste peut choisir les conditions de son travail. La lecture qui peut en être faite se limite au cadre opératoire, une fois accompli la dernière activité dans le déroulement de la production d'une oeuvre. Puis l'oeuvre est présentée : sur une surface peinte, par exemple, une image. De plus près, les traces d'un geste. Et il y a aussi l'espace réel

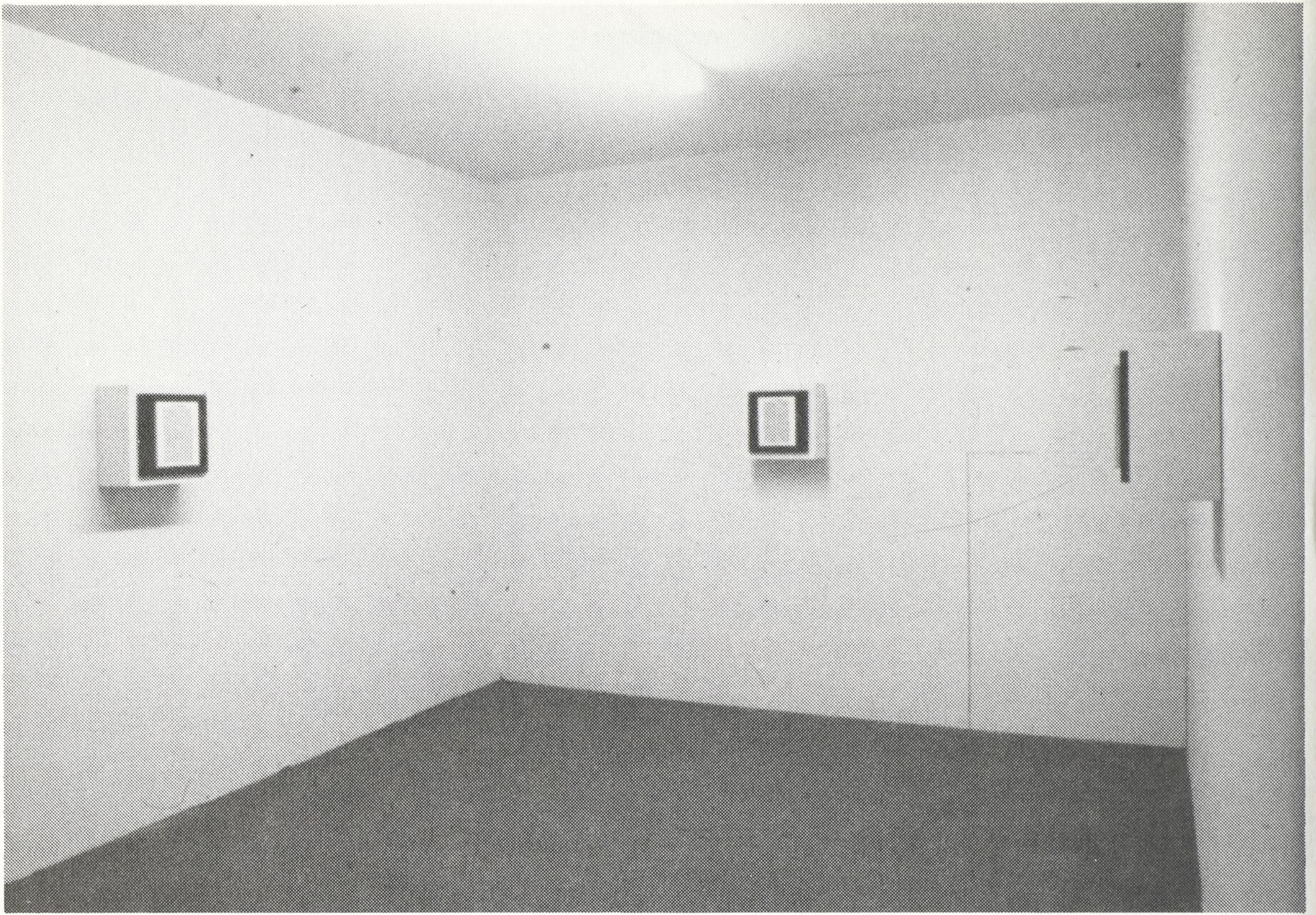
entre les choses, entre les objets. C'est dans cette relation que se trouve la réalité de l'oeuvre. Son «histoire», c'est la lecture de la relation ; elle serait, par définition, mesurable et limité. Jocelyne Alloucherie choisit, dessine, construit la surface à peindre ; elle y adjoint les objets nécessaires. Parler de son oeuvre c'est aussi en avoir le titre en mémoire, le lire, le voir comme le reste. Le voici, pour utilisation immédiate : «C'est dans la démesure que le lieu devient mythique. Cette dimension, ce serait le jeu d'un parcours ne procédant pas d'un sens à priori, mais s'inscrivant dans une qualité non linéaire, dans une épaisseur de sens possibles avec des dérapages, des glissements, des fractures, des réverbérations, des recoupements et des superpositions. Lieu du mirage et du nomadisme, exploré comme une place étrangère qui ne livrerait les secrets de ses signes que dans un lent décryptage, à opérer de la même manière qu'il faudrait lire un livre fou, du tout et du rien, justifié d'être dans sa seule complexité. À rebours de la pensée. Avec, comme seul ordre à suivre, le plaisir que génère la logique miroitante des objets. Le titre n'y aurait jamais qu'une vague fonction d'indice. D'un ici et d'un ailleurs comme, Une montagne encore ma maison noire retrouvée comme l'envers d'une faille ou comme ma ville par l'arrière saisie bête sombre et écaillée et tant de terrains vagues». Cela, à Montréal, à l'été 1985.



KIENHOLZ

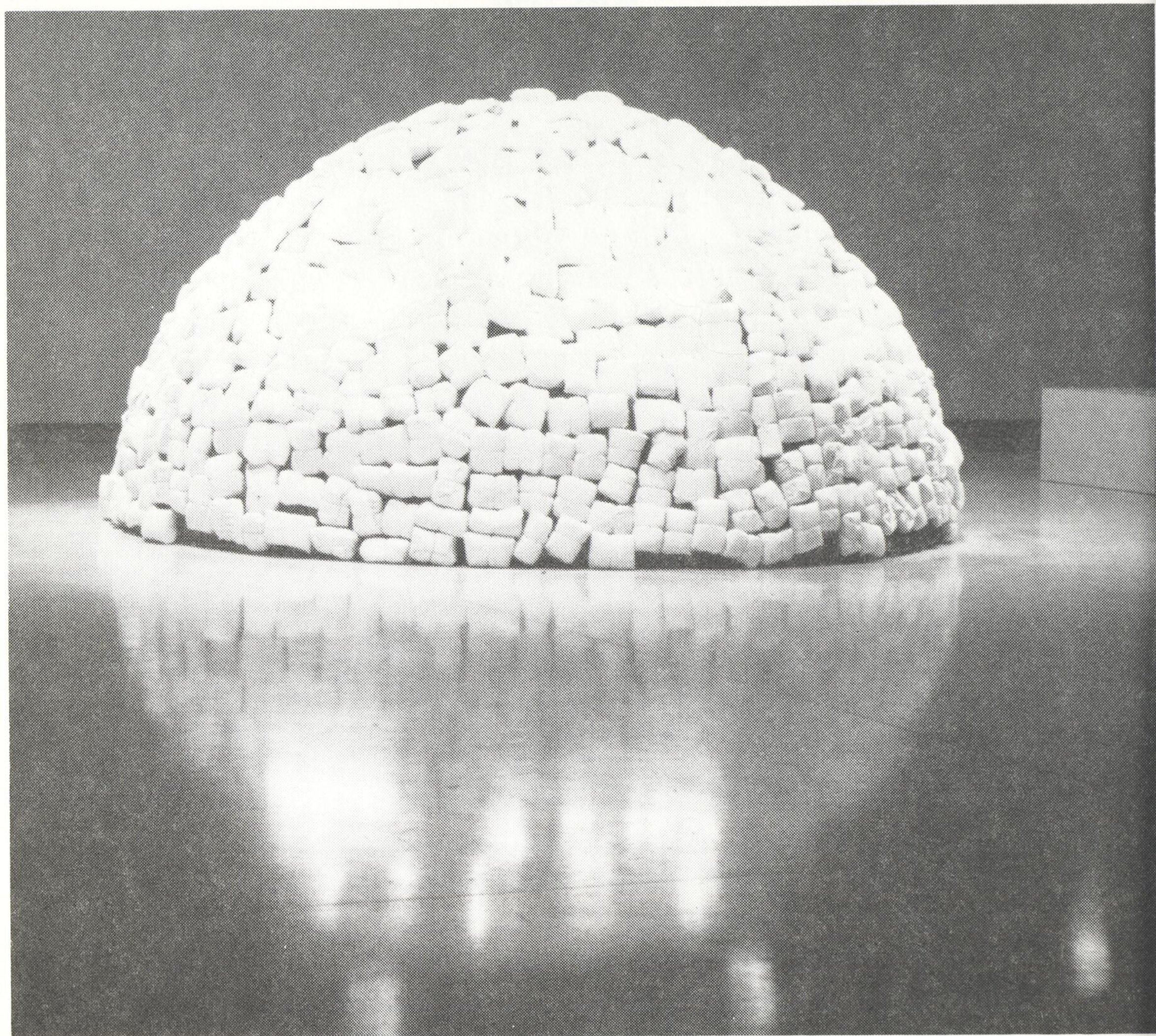
Dans un terrain vague, selon mon imagination, dans un entrepôt, lors de sa présentation, s'est opérée à Kassel, en 1972, la castration d'un Noir qui n'existait pas. Cet homme était tous les Noirs du Sud pour l'homme du Nord, de l'Ouest et de l'Est. Kienholz avait fait un tableau (nous dit-il en anglais, reprenant le titre donné à des compositions musicales du 17^e siècle) qu'il intitula *Five Car Stud*. Le

centre de la composition était un bac d'eau où flottaient les lettres N-I-G-G-E-R. D'un réalisme saisissant, ce n'était qu'une idée de la réalité, une reproduction née de la construction d'un quotidien qui ne sera jamais. Mais celui ou celle qui regardait la scène était-il un Blanc, un Jaune, un Noir, un Rouge passif, consentant ? Monsieur René Huyghe, qui est devenu académicien pour avoir montré le tracé baroque des compositions de Rubens, donnera-t-il un jour des lettres de créance à ceux qui vont à l'intérieur des images ? Le haut et le bas, l'avant ou l'arrière sont des questions liées aux limites du spectateur, non des limites de l'oeuvre. L'installation retient d'imaginer ce qu'il y a «derrière le miroir». À notre époque de communication, il faut se rappeler que toute la documentation du monde n'existe que si elle est utilisée, non seulement classée. La photographie aurait-elle, de nos jours, le même rôle qu'un alphabet primitif ? Au mieux un aide-mémoire ? Une écriture sans voyelle, en effet, doit d'abord être mémorisée, puis enseignée, avant d'être reconnue comme moyen de transmission. Certains ont dit que la peinture était un outil de connaissance : si elle existe, quand elle existe, nous enseigne-t-elle autre chose qu'elle-même ? Et de quoi parlerait alors celui qui en parle si ce n'est de lui-même ?



RACINE

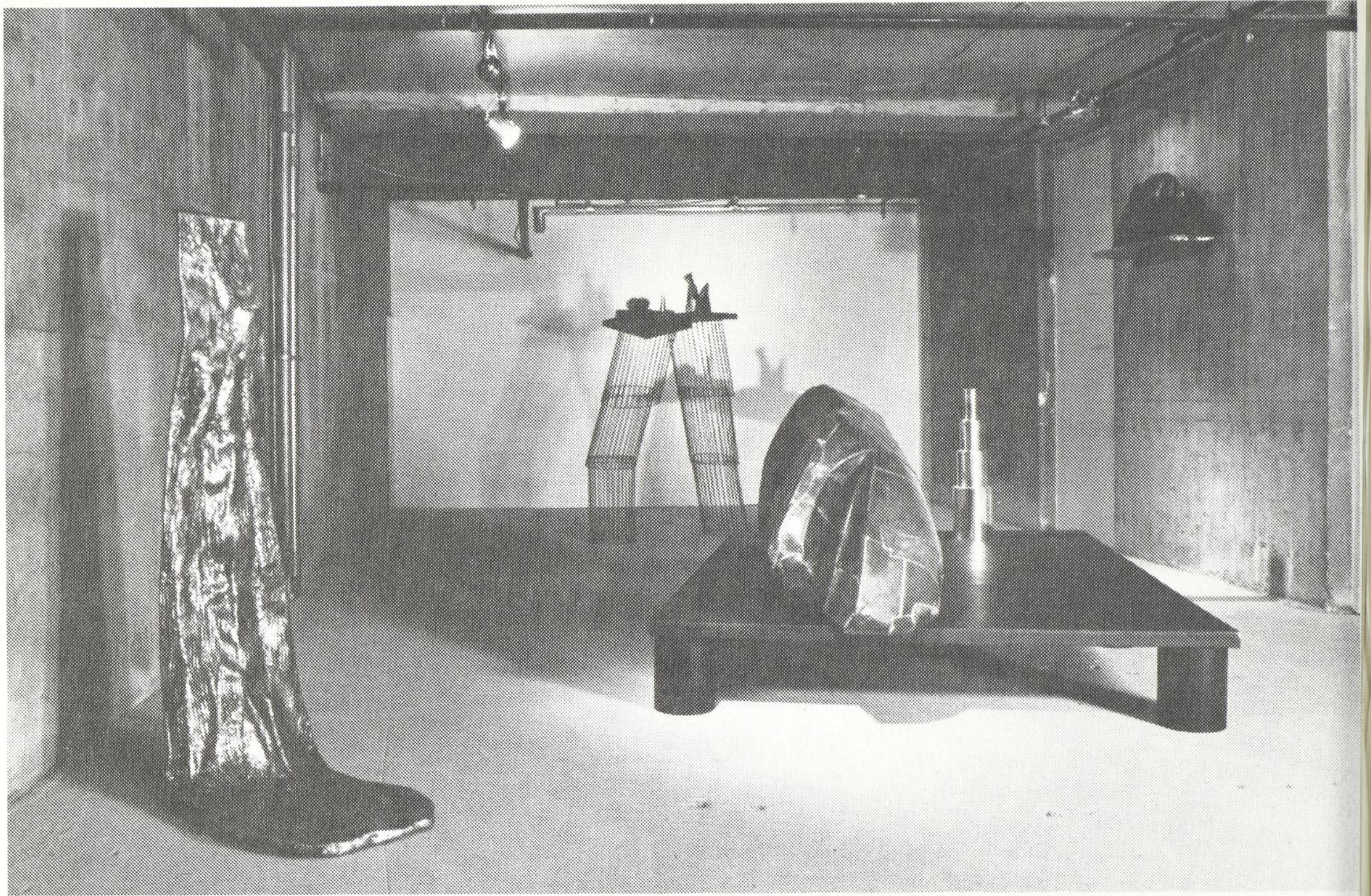
Rober Racine avait fait construire une pièce carrée, avec quatre prises électriques au centre de chacun des murs. Au sol, un tapis, au plafond, un double néon. Quand cela fut fait, il apporta un jour quatre boîtes comportant chacune une page de dictionnaire. Il y avait aussi quatre bandes magnétiques, jouées si faiblement que le grand nombre des visiteurs d'Aurora Borealis en ignorent encore l'existence. Cela importe peu, disait-il. Ces quatre pages, avec les 2,126 autres, qui, par définition, les accompagnent, composent un dictionnaire qui, potentiellement, demanderait un peu plus de neuf années de la vie de l'artiste pour être physiquement complété. Un parlant et lisant français y trouverait alors toutes les définitions et toutes les relations entre les objets de connaissance, à l'exclusion de celles qui n'y seraient pas. Donner quatre pages donc, pour donner une idée des possibilités, car le discours est lui-même théorique. Qui veut parler doit y être sensible, pour ne pas utiliser un pouvoir extérieur à son propre discours. La connaissance avance à rebours. L'exprimer suppose une raison de le faire au moment où rien n'est encore démontré, ni écrit, ni dit, ni gestualisé. Si l'artiste n'organise pas le monde, il doit au moins mettre un certain ordre dans ce qu'il transmet, en espérant que celui qui est à l'écoute ne renverse pas la proposition. Il n'est pas suffisant de prendre les moyens de s'exprimer : il faut s'assurer d'être entendu. Le souvenir d'une intuition est, à la limite, la justification de l'action. Il peut être donné à quelqu'un de déconstruire le monde... Mais qui aura fabriqué les outils de cette déconstruction ?



MERZ

La «définition» est une préoccupation constante en art. Et pour certains, qui oeuvrent dans le champ critique, un «plaisir» renouvelé. Ainsi, dans un débat sur des concepts, ce que nous nommons architecture n'a rien à voir

avec... architecture. Quand les chefs-d'oeuvre de l'histoire, en cette matière, sont des temples, des pyramides et des façades de grands boulevards, nous comprenons que la grande architecture se caractérise par son dédain de l'être humain. Seule persiste une certaine notion humaniste la rattachant à la réalité. Bâtir une maison *humaine*, c'est construire ce qui demain ne sera plus. Ce qui nous pourrions appeler «une sculpture de Mario Merz» est d'une architecture classique : c'est un monument à l'intérieur duquel on ne va pas. Ce qu'il appelle igloo est un igloo. Il en a la forme et l'ensemble ne triche qu'à l'égard de la formulation traditionnelle des ingénieurs. Il reprend même, et le texte du néon nous le dit, l'énumération de Fibonacci : 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, ..., série dont la mise en rapport nous donne le nombre d'or : 1,618, la base de toute architecture depuis les Grecs. Il n'y a pas que cela. L'artiste écrivait, en 1972, en relation avec l'igloo : «L'internationalisme d'un seul homme vaut mieux, mis en application, que le nationalisme idéaliste d'une organisation bourgeoise». Phrase aux relents post-1968, elle insiste sur la primauté de l'individu et consacre qu'un objet ne vaut pas plus que les intentions qui l'animent. La démocratie, et la mise en rapport des choses et des gens, c'est dans la mesure où elle peut être jugée, analysée, qu'elle peut exister. Se demander si on aime une sculpture de Merz, c'est se demander si on aime une demie sphère en matière douce éclairée au néon.



DUTKEWYCH

Une définition sommaire de l'installation soulignerait l'établissement de rapports entre les choses dans (ou avec) l'espace. «Remembering Icarus and the Walker» établit une relation entre Icare et le marcheur dont parle la chanson de Wayland : «le roi fait trancher les tendons des jambes de son prisonnier pour l'empêcher de s'enfuir». Ici l'espace de l'oeuvre est un lieu d'actualisation et il ne joue aucun rôle direct dans l'histoire racontée. On se promène entre les objets pour saisir leur correspondance, et la machinerie mise en place appuie un déroulement en fonction des déplacements du visiteur. Une seule contrainte – celle qui provient de l'ouverture de la pièce d'un seul côté – mais elle pourrait être modifiée. Il y a une allégorie dont les éléments du code ne sont pas ordonnés, ne sont pas antérieurs à l'oeuvre. La mise en scène doit être rigoureuse pour que l'histoire se maintienne, et la quantité surtout importante de composantes peut n'entraîner que le désordre. Faire une installation c'est d'abord placer des objets dans l'espace. Andrew Dutkewych suppose qu'il a le droit de raconter des histoires : qu'une de ses installations soit présentée confirme que ce droit est réel. Tous les discours lui sont extérieurs, particulièrement le discours moralisateur qui surgit quand l'évidence (la lisibilité des objets) n'est pas suffisante pour soutenir l'oeuvre. Les limites de l'art sont dans ce qu'il génère.



LEONARDO DA VINCI

Le sourire énigmatique de la Joconde nous laisse croire qu'elle a toujours existé : nous oublions que ce portrait supposait une ré-installation du monde. Technique picturale d'intégration du personnage, le *sfumato* a d'abord été un moyen d'insertion de l'univers, de l'espace, dans un tableau. Avant que la troisième dimension ne prenne sa place, il fallait d'abord qu'elle affirme son existence. Kant écrira, dans la deuxième préface à la *Critique de la raison pure* : «Il en est ici comme de la première idée de Copernic : voyant qu'il ne pouvait venir à bout d'expliquer les mouvements du ciel en admettant que toute la multitude des étoiles tournait autour du spectateur, il chercha s'il n'y réussirait pas mieux en supposant que c'est le spectateur qui tourne et que les astres demeurent immobiles». Léonard a fait disparaître la boîte perspectiviste et les aplats dorés, l'univers clos du divin qui, sans lui, aurait continué de nous environner. L'univers est infini et, à la limite, indescriptible. Un portrait aura été nécessaire pour faire valoir la troisième dimension. À cette époque, ce qui se construisait dans l'espace était aplati dans la tête des hommes. L'espace n'existe pas quand la réalité n'a pas d'espace. Le plan divin est bidimensionnel : nous et Lui, et le système de relations nous échappe. Après Léonard allait venir le Baroque, les Jardins, le Théâtre et, d'une certaine façon, notre paradis perdu : le monde. Il est possible de rêver à s'envoler ou de diriger un boulet vers une cible quand le fini est l'infini, quand ce sont les relations entre les choses qui décrivent l'univers et ses limites.

TABLE II

L'art de Montréal à Aurora Borealis, 1985

<i>Alloucherie</i>	11
<i>Racine</i>	15
<i>Dutkewych</i>	19
<i>Cadieux</i>	25
<i>Charney</i>	29
<i>Whittome</i>	33
<i>Granche</i>	37
<i>Goodwin</i>	41
<i>Dorion</i>	45
<i>Mongrain</i>	51
<i>Tomas</i>	55
<i>Gervais</i>	59

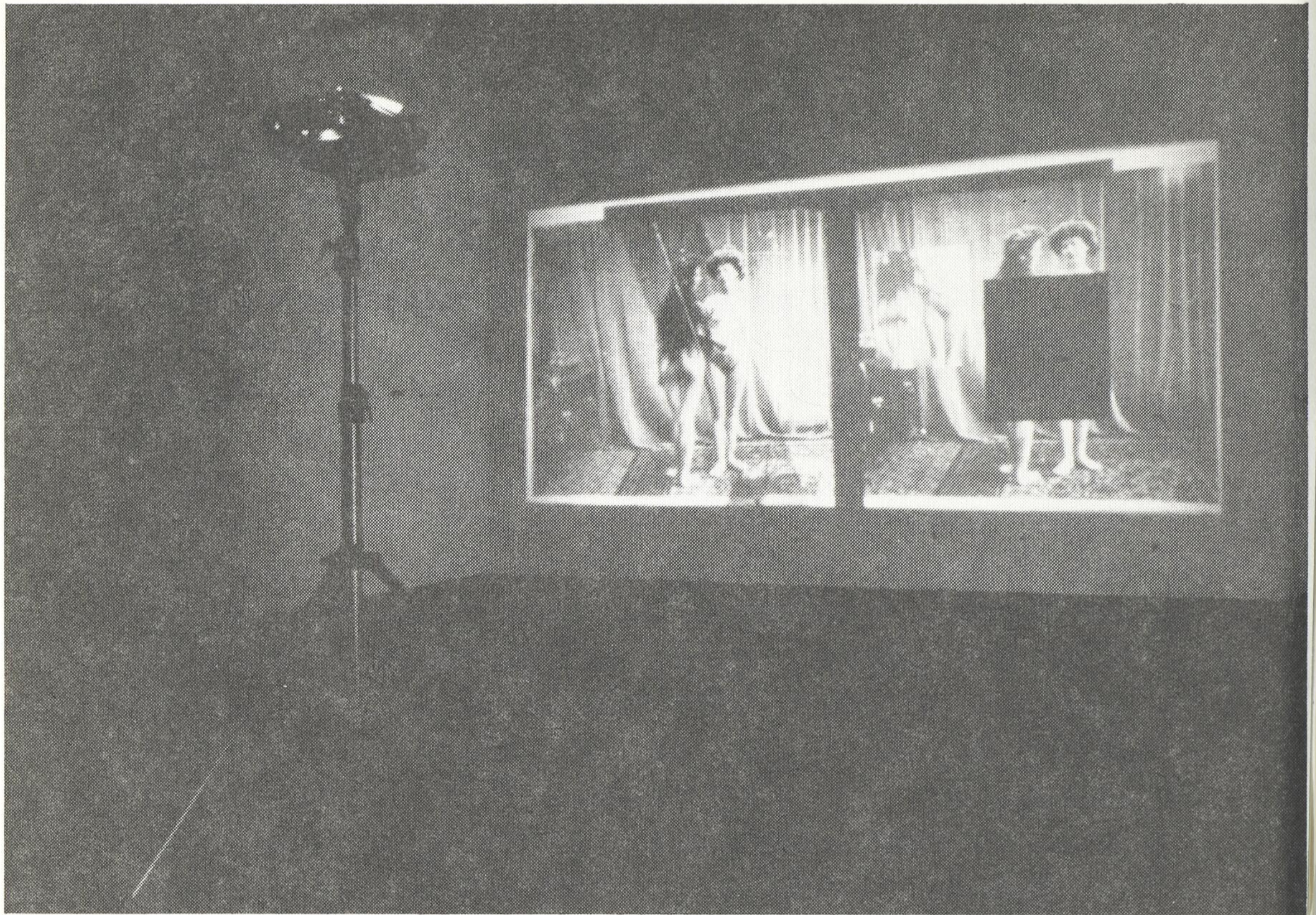
L'art à la Documenta 5, 1972

<i>Kienholz</i>	13
<i>Merz</i>	17
<i>Beuys</i>	27
<i>Thek</i>	43
<i>Johns</i>	53
<i>Duchamp</i>	57

L'art et le monde

<i>Lascaux, vers 13 000 av J.C.</i>	9
<i>Leonardo da Vinci, 1503-1507</i>	21
<i>La Mosquée de Cordoue, 785-978</i>	31
<i>Juliette des esprits, 1965</i>	39
<i>Mère Courage et ses enfants, 1941-1965</i>	47
<i>Le métro de Londres, 1853-...</i>	61

Le discours sur l'art gagne en qualité s'il parle d'oeuvres connues par son auteur. Les grands enthousiasmes s'éteignent souvent devant les « originaux » des cartes postales ! Les expositions sont organisées pour rendre les oeuvres visibles, pour les rendre accessibles. En 1972, la Documenta 5, de Kassel, en Allemagne, m'avait vivement impressionnée. Cette exposition – qui ne faisait pas alors partie de l'histoire de l'art – est demeurée pour moi un modèle inspirant. Six des oeuvres traitées dans ces pages proviennent de cette exposition toujours vivante dans ma mémoire. Le corps principal du texte, par la quantité d'oeuvres auxquelles il s'intéresse, fait écho à la participation des douze artistes de Montréal à Aurora borealis, exposition d'installations organisée par René Blouin et moi-même pour Claude Gosselin et le Centre international d'art contemporain (CIAC), à Montréal, en 1985. Les six dernières oeuvres font partie de mon histoire de l'art personnelle et sont utilisées ici sans préjudice à l'égard d'autres oeuvres connues. Le tout (le mélange) permet au texte de dépasser certaines limites temporelles et géographiques : je ne côtoie pas quotidiennement les siècles, comme un citoyen de Florence. Et si, quelque part, l'ensemble prêche par l'exemple, c'est en ne traitant pas d'oeuvres moins accessibles à l'auteur du texte. Les oeuvres d'art existent sans référence aux enthousiasmes personnels.



CADIEUX

Nous visitons des expositions ou des albums de reproductions, mais quand visitons-nous ce qui est derrière ce que nous pouvons voir ? Un des pièges de la documentation photographique réside justement dans le fait que cette documentation est *photographiée* : cela suppose une adéquation entre le réel et sa reproduction. L'art du début de notre siècle s'interrogeait déjà sur cette problématique. Le *Ravissement* de Geneviève Cadieux semble d'ailleurs faire appel, dans sa démarche, à des images banales qui ont l'excuse de la joliesse du temps. Si le discours de l'artiste parle de l'autorité de la photographie, sa manière lui fait décomposer les images et la lumière du projecteur rend visible la boîte noire (où l'on pénètre pour voir les images fixes). Le jeu est tout à l'opposé de l'illusoire dans le champ de l'illusion. Oublions-nous, comme l'a dit monsieur Robert, que «la tautologie est le fondement des lois logiques» ? Il faut, en effet, démonter les mécanismes, faire appel aux évidences pour interroger la certitude. Les images existent, mais la photographe ici n'avait pas elle-même réalisé le cliché. Comme nous avons à nous projeter dans nos réflexions, Cadieux projette les images de deux femmes photographiées dans «la conscience des regards impliqués», s'interrogeant sur ce qu'elles voudraient bien dire. Que l'approche provoque notre intérêt ne devra pas nous faire oublier que la photographie, chez Geneviève Cadieux, implique un recul réel, non une reproduction des attitudes.

Opfflieger, 1941 - 1945.
Akademie Düsseldorf bei
aré, 1945 - 1952. Berufung
ssor für Bildhauerei, 1961.
utsche Studenten Partei)
mie, Düsseldorf. Gründet am
ntwähler, Freie Volksab-
straße 25, Düsseldorf.
ion für direkte Demokratie
itiative e. V.), Düsseldorf,
48 39. Aufruf gegen die
mit Klaus Staeck und Erwin
as Komitee für eine Freie

er Grinten, Kranenburg 1951.
t Mus., Wuppertal 1953
holung der 'Schemenschau').
astische Bilder aus der Slg.
ekkoek, Kleve, 8. Okt.
der Grinten, 'Der Zeichner',
ldhauer'). *Fluxus aus der Slg.*
ause van der Grinten,
Franz Joseph van der Grin-
ez. 1964. . . . *irgendein*
1965. *Wie man dem toten*
a, Düsseldorf 1965. . . . *mit*
Manresa + Björn Nörgard,
nungen, Gal. Nächst St.
ranz Dahlem, Darmstadt,
1947 - 1966, art intermedia,
us. Mönchengladbach, 13.
kt, Text: J. Cladders und
en, Wide White Space Gal.,
us., Eindhoven 1968 (P., Kat.
und Objekte, art intermedia,
Gal. Schmela, Düsseldorf,
Konzertflügeljom, Gal.
y. 1969 (Kat.). *Zeichnungen*
nten und Ströher, Kupfer-
xt: Franz Joseph van der

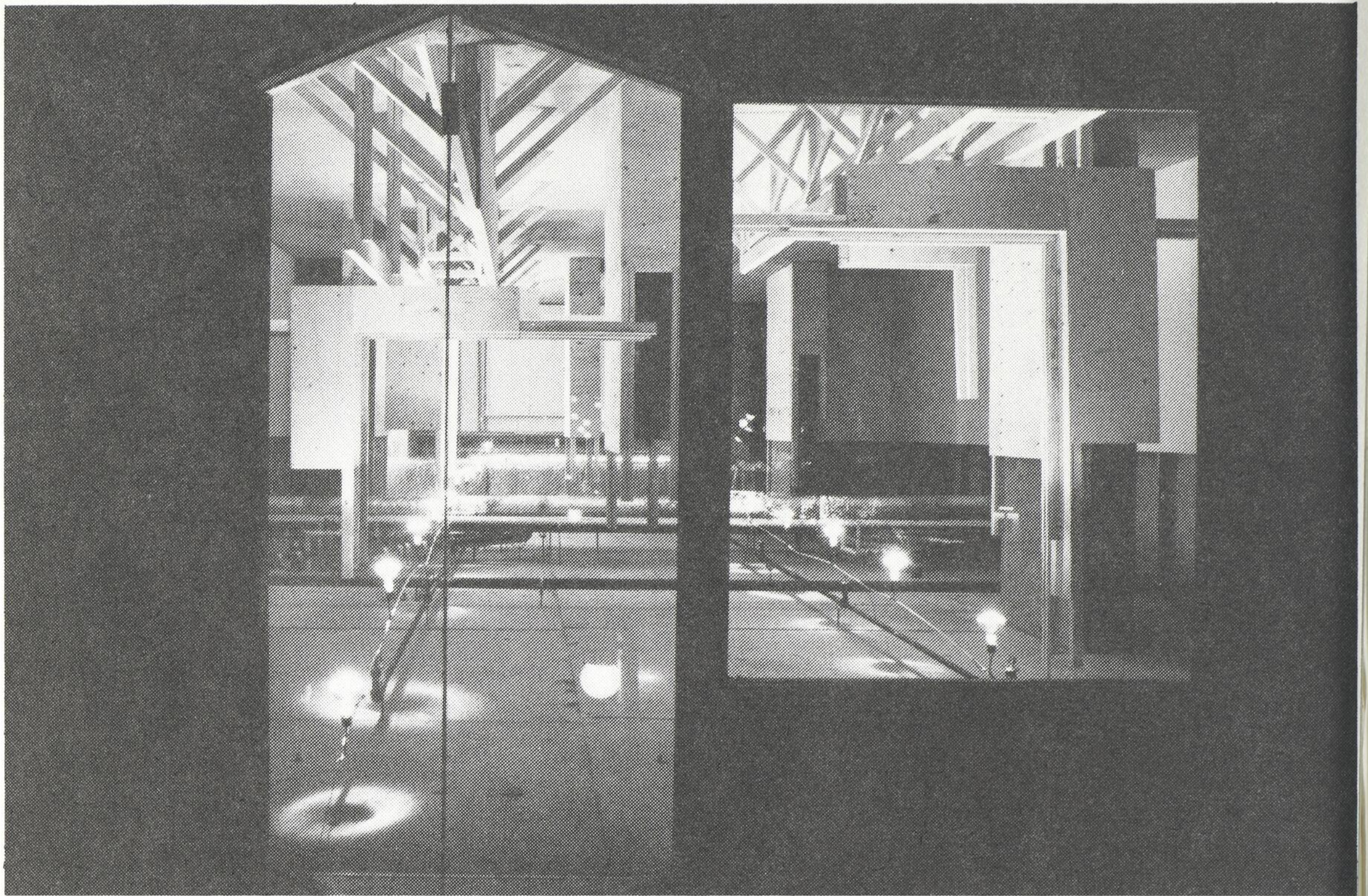
Joseph Beuys

* 1921 Kleve. Lebt in Düsseldorf.

Berlin, Gal. René Block, Berlin, 27. Sept.—13. Nov. 1965.
Satzes 'Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um
(bessere Proportion)'. (Kat.). 5. *Soiree*, Gal. René Block, B
28. Mai 1965. *Kunst der Gegenwart in Wuppertaler Priv*
Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1965 (Kat. Text: G
Aust). *Kinetik und Objekte*, Staatsgal. Stuttgart 1965 (Kat.
J. Cladders); -, Badischer KY, Karlsruhe 1965. *Science Fid*
Bildende Kunst, KH Bern, 8. Juli - 17. Sept. 1967 (Kat.). *H*
à Lidice, Gal. René Block, Berlin, Okt. 1967. die ausgeste
Arbeiten wurden dem Mus. in Lidice CSSR geschenkt (Ka
Grußwort von Prof. Dr. von Buttlar); -, Gal. Spala, Prag, Ju
Gal. Nächst St. Stephan, Wien 1967. *Kunst des 20. Jahrh*
rheinisch-westfälischem Privatbesitz, KH Düsseldorf 1967
Idole, Sex, Merde d'Artiste, Konsum, Fetische, Gal. René
Berlin 1967. *Fetisch - Formen*, Städt. Mus. Leverkusen. S
Morsbroich 1967 (Kat. Text: Rolf Wedewer, Eberhard Rot
Thomas Kempas); -, Berliner KV, Haus am Waldsee 196
White Space Gal., Antwerpen 1967. *Kapitalistischer Real*
Studio b, Bamberg 1967 (Kat.). *Wege 1967*, Mus. am Ostv
Dortmund 1967 (Kat. Text: Albert Schulze-Vellinghausen
Thiemann). *Fetische, Aktualität, Konsumwelt, Leitbilder*,
Tobies und Silex, Köln 1967. * *Slg. Karl Ströher*, Neue Pi
München 1968. *Ars Multiplicata*, KH Köln, 13. Jan. - 14. A
(Kat. Text: G. van der Osten). *Three Blind Mice*, Stedelij
Abbeuseum, Eindhoven, 6. April - 19. Mai 1968 (Kat. Te
Leering). *Die offene Sammlung*, KH Düsseldorf, 25. April
1968 (Kat. Text: Hans Strelow). * *documenta 4*, Kassel 19
+ Broodthaers, Christo, Panamarenko, Wide White Spa
Antwerpen, im Parkhotel in Kassel, 26. Juni - 5. Juli 1968
Gal. Ursula Lichter, Frankfurt a. M., 4. Sept. - 4. Okt. 1968
Losse Schroeven, SM Amsterdam 1969. * *When Attitudes*
Form, KH Bern 1969. *Intermedia '69*, Tiergartenstr., Heid
16. Mai - 22. Juni 1969 (Kat.). *Düsseldorfer Szene*, KM Lu
15. Juni - 13. Juli 1969 (Kat. Text: J. C. Ammann). * *Prosp*
KH Düsseldorf 1969. *Hintergründe II*, - u. a. Spoerri, F.

BEUYS

Un organisateur d'installation pose, *a priori*, un jugement dont l'originalité même est douteuse : avant que l'on puisse parler d'une oeuvre, d'un art, quelque part, quelqu'un l'a déjà fait. L'installation résulte d'une attitude, elle ne décrit pas un procédé. Elle justifie la démarche d'un individu avant même que n'advienne son objet. L'installation suppose un système de création, non d'analyse, dont le vernissage et l'exposition même sont des parties intégrantes. À la cinquième *Documenta*, le 16 août 1972, en fin d'avant-midi, Joseph Beuys annonçait, racontait, expliquait l'action directe. Son kiosque, son oeuvre, était un stand de foire électorale. Par la reproduction de son curriculum vitae, dans le catalogue, il établissait les fondements de sa chose artistique. Le peintre et le sculpteur travaillaient jadis pour le prince : par un juste retour de balancier, l'artiste désormais commande aussi l'oeuvre à être réalisée. Et son propos (sa commande) est artistique parce que l'artiste a la compétence suffisante pour l'établir. Sa crédibilité seule toutefois lui permettra de soutenir son propos, puisqu'on pourra toujours discuter de la pertinence d'une chose. Joseph Beuys a démocratisé le produit artistique et, aujourd'hui, les tableaux noirs de ses salles de conférences, de ses salles de classe, où la qualité du geste est dans le tracé des lignes, se retrouvent dans les collections.



CHARNEY

Toute oeuvre d'art suppose une destination. Melvin Charney savait qu'*Aurora borealis* se tiendrait dans un centre commercial ; il savait que ses constructions transformeraient, non la vocation, mais le rôle de l'immeuble (les vocations relèvent de la foi, non de la réalité). Il a donc prévu «une construction qui reprend l'aspect brut de l'intérieur d'un édifice contemporain» et comportant toutes les limitations symboliques d'un tel projet. *From Laugier to Popova : A Construction in Parts* rappelle des penseurs et des intervenants d'une architecture à l'existence admise. L'art contemporain nous remet fréquemment en mémoire que l'architecte ne travaille pas *in abstracto* mais *ex abrupto* : l'architecture vue comme une mise en scène, une mise en réalisation. Une exposition ne sera jamais la négation du lieu qui la contient : parler de travestissement situe le discours à la périphérie de l'oeuvre et laisse à d'autres le corps principal de l'exposé. Voilà pourquoi le motif était là, au centre de l'oeuvre de Charney. Il lui importait de souligner que souvent l'architecte ne fait qu'ajouter, oubliant d'organiser. L'oeuvre d'art doit être le résultat d'une proposition principale. L'installation est au point de rencontre de l'art et de l'exposition.



MOSQUÉE DE CORDOUE

Souvent, nous comprenons les oeuvres d'art bien après le moment de leur «installation», éclairées par des développements qui leur donnent leur sens. Si la pensée arabe avait pu contrôler l'Histoire, la fonction de la mosquée de Cordoue n'aurait aucune ambiguïté : l'Arabe conçoit des systèmes qui ne laissent aucune place aux nuances (et l'on connaît les excès de tels systèmes appliqués au domaine des croyances). Aujourd'hui la mosquée est devenue église, mais son plafond est d'un autre ciel, d'un autre génie. Ceux qui nous ont donné les mathématiques et l'astronomie ont réalisé là une oeuvre admirable d'art actuel. Partition d'espaces, répétition d'éléments, égalisation des motifs et des structures, tout contribue à transfigurer la réalité, à créer, au-delà de l'idée, l'infini dans un espace restreint. Le fait d'avoir installé, en son plafond, le plan de l'édifice a un rôle opératoire plus vaste que le champ des habitudes et des comportements. Si la sculpture est l'agencement de formes libres dans l'espace, le plafond de cette mosquée est la sculpture de l'espace : vue de l'intérieur, nous ne pouvons même pas supposer les assises des colonnes car ciel et terre sont ici du domaine du concept, de l'abstraction. Cette immatérialité du visible dépasse son postulat : elle suppose que le faire a un sens au-delà du fait car il y a égalisation entre idée et résultat. S'il doit y avoir quelque part une matérialisation de la définition de l'installation, le plafond de la mosquée de Cordoue risque d'être ce lieu-là. On doit savoir maintenant qu'il est possible de sculpter l'espace.



WHITTOME

Si la première esquisse marque le début des choses, on comprendra que les formes schématiques (grossières) s'opposent à celles qui sont finies, à celles qui sont synonymes de polies. Pourtant, de nombreuses lectures de l'art ont depuis longtemps démontrés la capacité de désordre des oeuvres. *Individuelle Mythologien, Kassel 1972 – Montréal 1985* propose des esquisses de formes humaines en grandes dimensions. Le dessin en est l'avant dernière étape de réalisation, avant l'installation proprement dite de l'ensemble. Le titre de l'oeuvre d'Irene F. Whittome et les moments forts de sa création («1. Réserve d'images mentales. 2. Journal des couches stratifiées de l'expérience. 3. Méditation. 4. Point tournant.») nous éclairent sur le développement de son processus créateur. C'est le «point tournant» que nous apercevons : le corps de l'oeuvre est rouge et elle contient un nombre donné de photographies et de dessins qui renvoient à une symbolique personnelle ou autoréférentielle, comme le savent les chercheurs de sens. Mais l'oeuvre n'existerait pas si tous ces éléments n'avaient été mis ensemble dans un lieu donné. C'est le geste de l'artiste qui rend son autonomie à l'oeuvre, ce qui est bien autre chose que d'organiser des éléments d'origines accidentelles. Montrer ailleurs ce qui n'est que rouge, blanc ou noir, dans des conditions spécifiques, donne la possibilité de mesurer l'espace et le temps. Le rythme de la salle, tout comme une tache à l'angle d'une surface, font l'oeuvre. Dessiner *sur* une feuille ou *pour* une feuille, c'est une question d'attitude. Il faut d'abord établir la primauté du créateur dans l'univers culturel : un seul coup de pinceau le dit.

TABLE III

L'installation et le dessin

Lascaux	9
Whittome	33
Goodwin	41
Duchamp	57

L'installation et la peinture

Alloucherie	11
Leonardo da Vinci	21
Dorion	45
Johns	53

L'installation et la photographie

Kienholz	13
Cadieux	25
Juliette des esprits	39
Tomas	55

L'installation et les autres procédés

Racine	15
Beuys	27
Mère Courage et ses enfants	47
Gervais	59

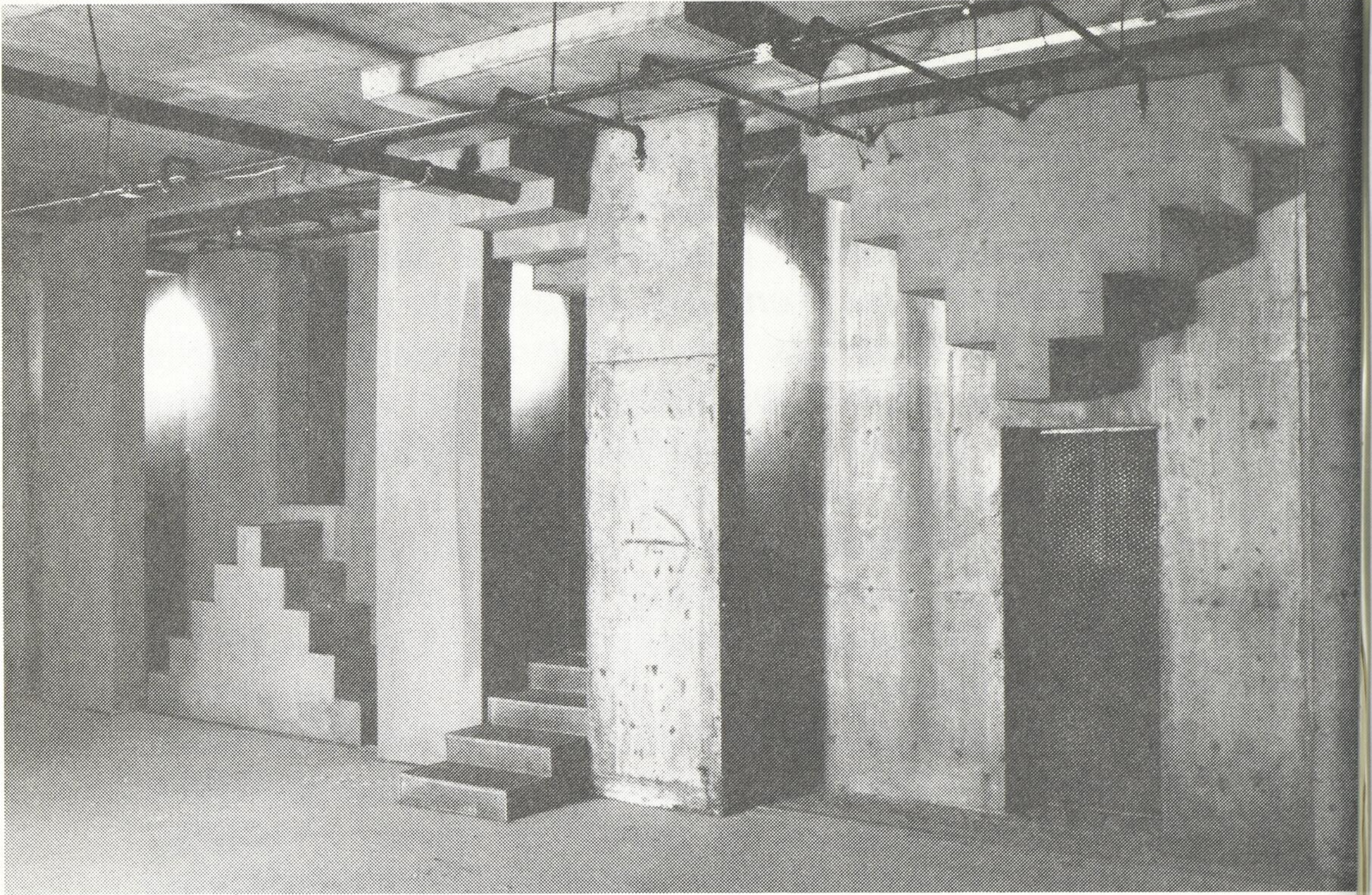
L'installation et l'architecture

Merz	17
Charney	29
Granche	37
Métro de Londres	61

L'installation et la sculpture

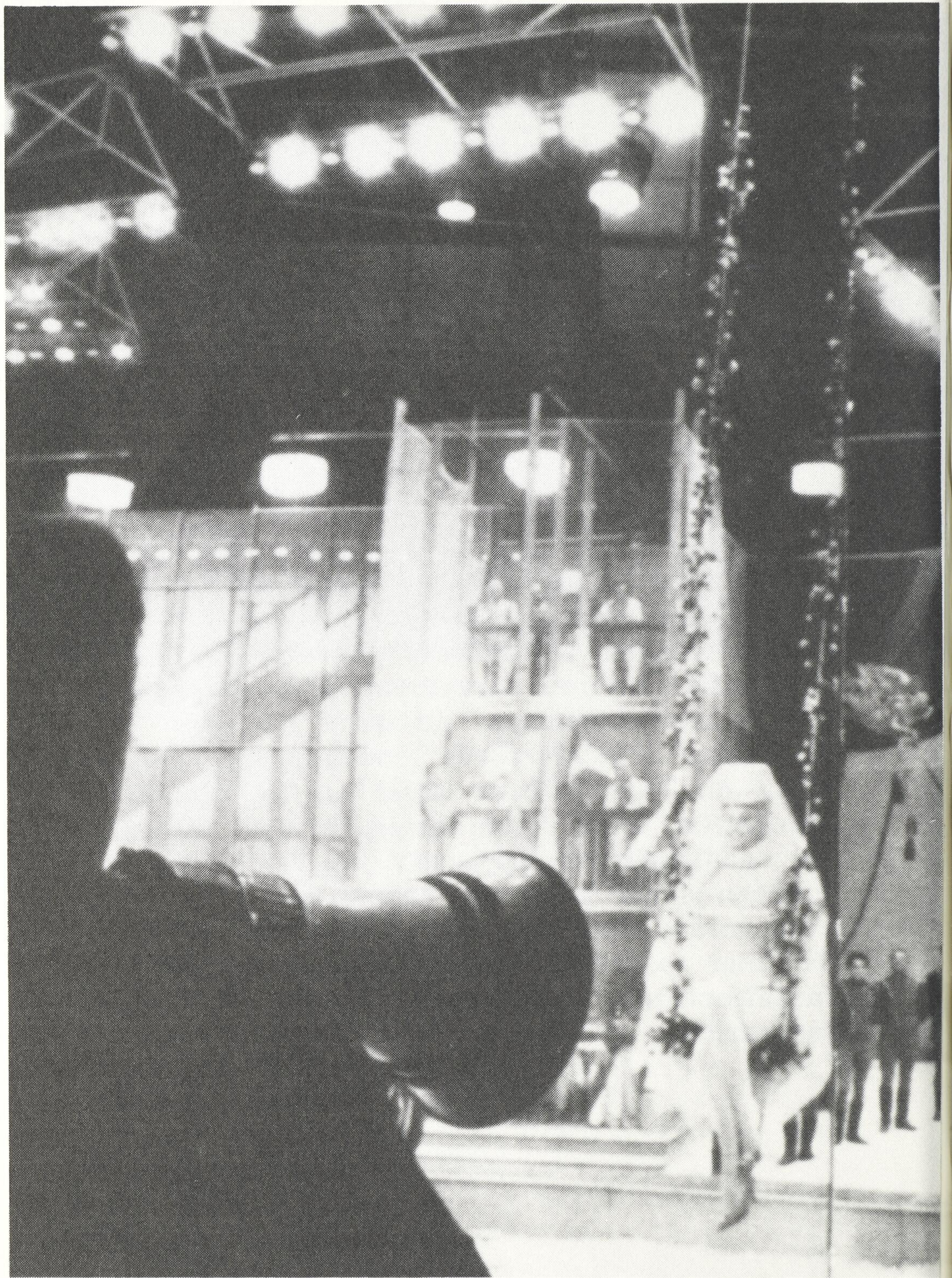
Dutkewych	19
Mosquée de Cordoue	31
Thek	43
Mongrain	51

L'installation pose, à celui qui fait métier de commentateur, des problèmes spécifiques. Aucun système de production ou de lecture n'est actuellement utilisable, les particularités des oeuvres les rendant inopérant. J'ai établi ici six catégories en relation avec d'autres disciplines. Leur principal intérêt réside dans le fait qu'elles répartissent également les douze oeuvres montréalaises dont il est question dans ces textes. Cette répartition, constatée après coup, comme toute autre, n'est pas sans danger, ni sans contestation. On pourrait, par exemple, placer l'oeuvre d'Allouche dans la sculpture et celle de Mongrain dans le dessin. D'autres procédés auraient pu être ajoutés, sans qu'on y perde ou qu'on y gagne. Il n'est toutefois pas sans intérêt d'aborder les textes de cette publication en suivant l'ordre de ce classement. L'exercice rassurera peut-être qui cherche les limites du discours. Quoi qu'il en soit, tout en rendant compte de ce qui permet son établissement, le texte doit avoir la capacité de déborder ce dont il traite spécifiquement.



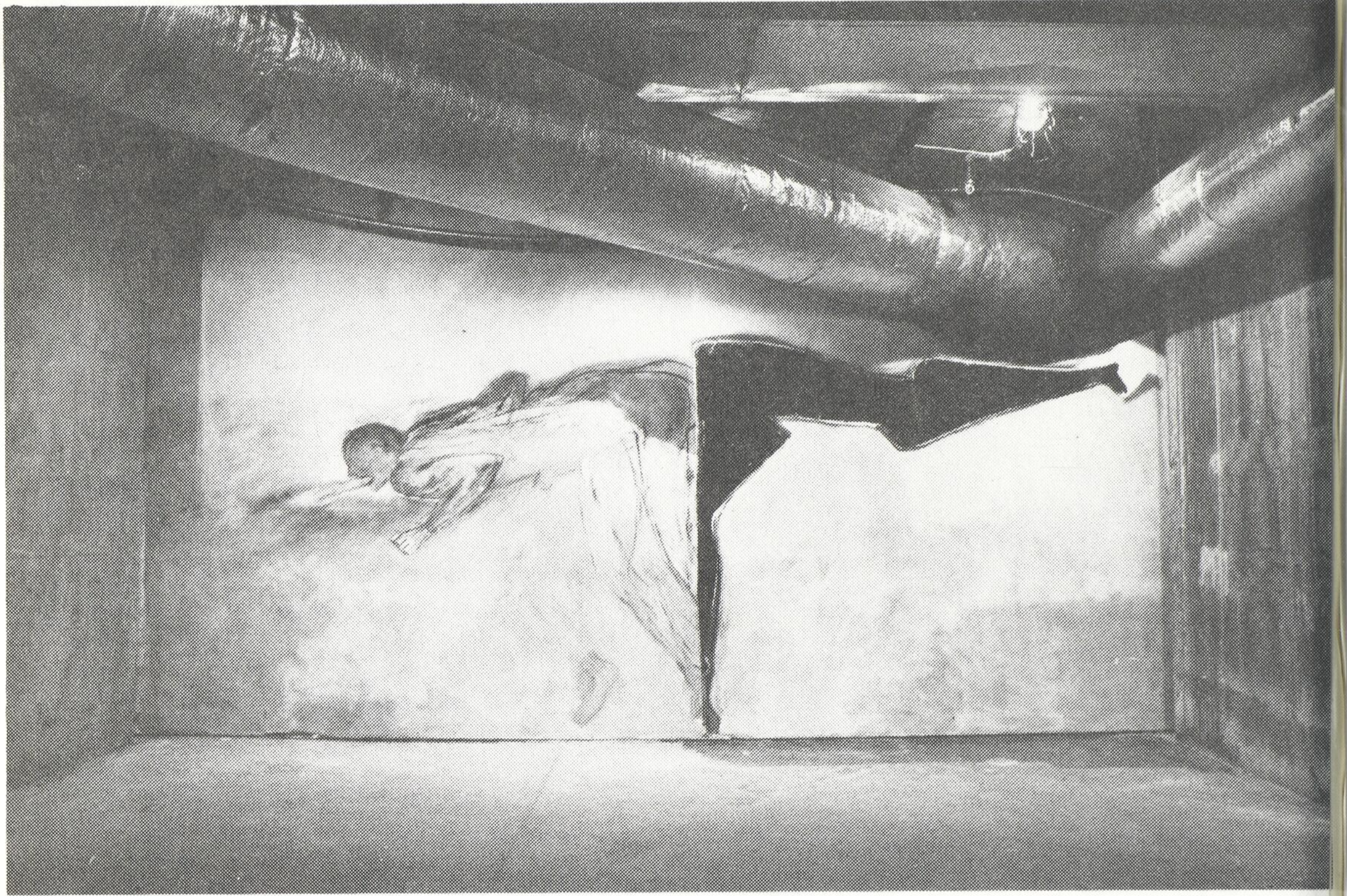
GRANCHE

Après que la Révolution française eut décapitée le Panthéon, après que Delacroix se fut mis à peindre des tigres (et non leur allégorie), on continua d'ériger, à Paris, des monuments empreints de symbolisme et de construire selon des modèles anciens. Il demeure étonnant de constater que ce qui se formule le plus concrètement s'appuie souvent sur des valeurs des plus aléatoires. L'installation suppose l'humilité de l'artiste. L'oeuvre sera présentée quelque part et elle ne vivra que le temps de sa présentation. Et si ce «quelque part» est déjà bâti, elle sera, en plus, contrainte par le lieu même. Pierre Granche travaille avec «une verticale, une horizontale et une oblique...». Il formule un commentaire sur le lieu, laissant une grille pour mettre le dessin et signifier que cela travaille au point de rencontre de deux volumes, de deux surfaces, sur un plan. L'architecture commerciale de la Place du Parc influait aussi sur les éléments décoratifs. C'est l'installation qui nous rappelle les conditions de «pureté» de l'architecture. Souvent seuls ceux et celles qui s'occupent d'art voient bien le sens d'un plan, d'un volume. Ce sont pourtant les éléments premiers de l'architecture : le dessin, le texte demeurent décoratifs.



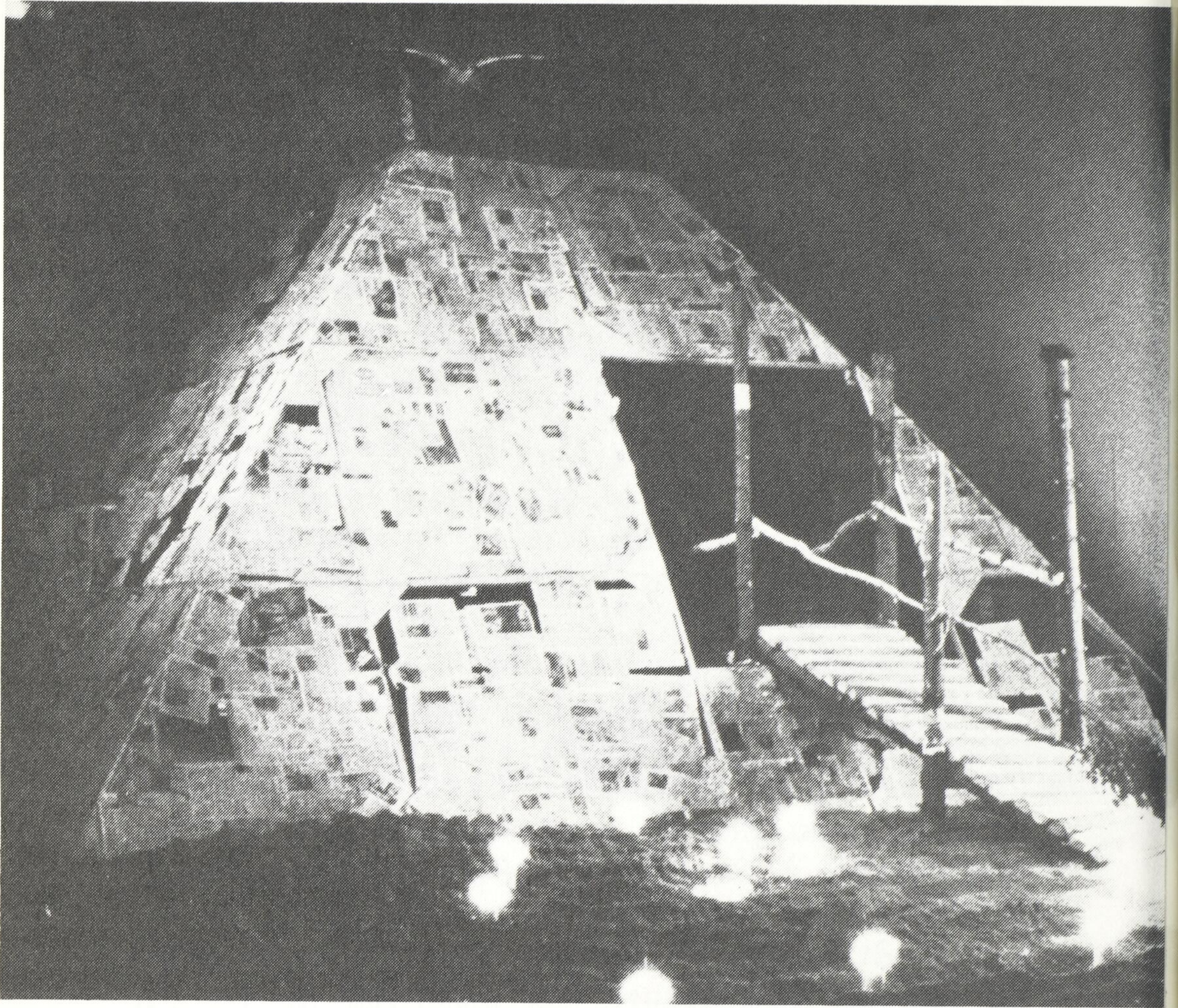
JULIETTE DES ESPRITS

Pour expliquer les peurs des êtres humains, Freud a élaboré une «science» pour expliquer ce qui déviait de l'ordre établi. Les limites de la création apparaissent bien quand le travail créateur tente de correspondre aux objets et à l'environnement plutôt que de progresser selon sa logique propre. Il faut des films pour nous rappeler que des maisons existent dans les arbres et que l'enfer dépasse l'idée que la fiction religieuse a imposée. Les images arrivent *a posteriori* mais il faut parfois les avoir élaborées et construites avant de les reproduire. En art, tous les réalismes amènent à la négation du quotidien : il faudra bien admettre que la création n'a pas d'objectifs didactiques, tout comme le propre de la nature est d'être naturelle. On peut même se demander si le propre du cinéma ne serait pas de réunir des personnes dans le noir, dans un environnement sonore et visuel, sans bouger pendant quatre-vingt dix minutes plutôt que le fait de projeter des images en mouvement. De là à vouloir refaire le monde, de là à mentir sur toute la ligne pour être le plus vrai possible, il n'y a qu'un pas que *Juliette* a franchi. Le film n'encadre pas la réalité, il l'arrange pour qu'elle se glisse dans le cadre. Plutôt que d'attendre éternellement l'instant heureux, le cinéaste le conçoit, le réalise et le photographie. Si l'installation est limitée dans ses conditions d'existence, elle ne l'est pas dans son langage : elle ne doit pas se refuser à parler de ce qui n'est pas encore. Si elle le fait, elle n'est qu'illustration, elle n'est qu'affaire de techniques, ce qui est tout à fait autre chose.



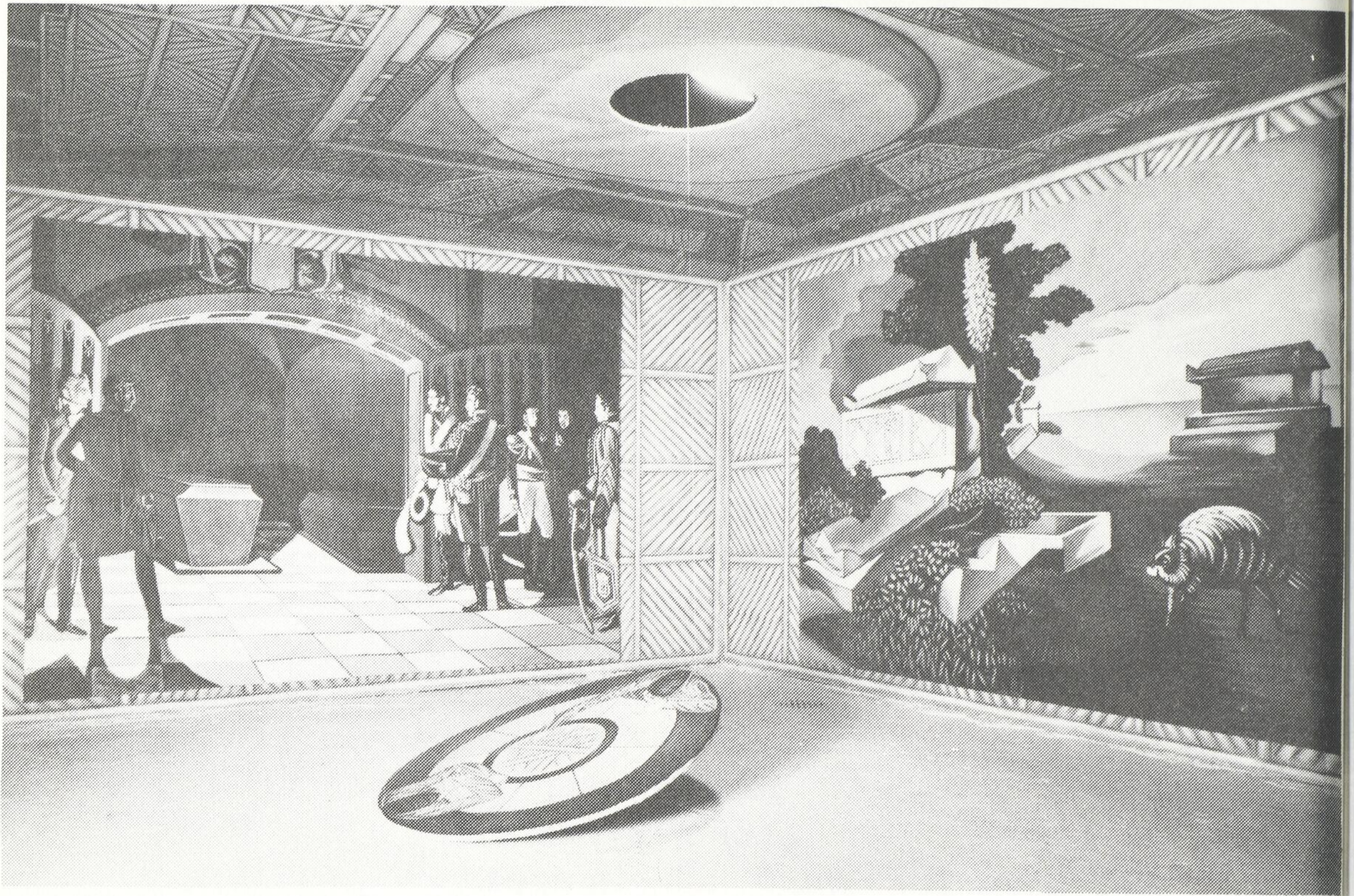
GOODWIN

L'artiste trace souvent des images bien antérieures à leurs exécutions. L'efficacité du dessin, son organisation, réside dans la capacité de l'artiste à en tirer toute les ressources esthétiques et médiatiques. Il semble hors de propos de parler d'installations dans ce contexte sauf si l'espace d'exposition est envisagé dès le départ comme une des composantes du projet. Betty Goodwin travaille ici «en surface» mais les plans ont trois côtés : une relation s'établit avec l'espace quand un des éléments réels du lieu (un tuyau de climatisation) relie le site à l'oeuvre. L'artiste agit en organisant dans un lieu les fragments d'un tryptique. Le dessin éveille le plaisir de voir. La démarche est classique comme sur l'un des trois murs le motif de la jambe projetée : quelqu'un, dans un lieu donné, a dessiné les images les plus aptes à éveiller un état de conscience. L'espace est alors admis comme tel. Il n'a pas à être remis en question. Il peut avoir un pouvoir évocateur. Le maintien de ce qui est, de ce qui persiste à l'extérieur du soi est réel, car l'oeuvre ne modifie pas le lieu mais l'aménage, dans le sens d'une vision. L'installation du monde est alors donné comme un lieu d'intervention.



THEK

Les oeuvres d'art existent d'abord pour donner de la matière à rêver, à imaginer : aujourd'hui encore les gens regardent les oeuvres pour se promener à l'intérieur des images. Pendant un moment, un discours étroit lié à un fonctionnalisme de l'objet a tout ramené à une affaire de langage. On parlait alors des lois régissant les objets, sans remettre en question la nécessité des objets. La *Documenta* de Kassel, en 1972, a affirmé la présence d'oeuvres existant à l'extérieur de leurs propres définitions. On pouvait parler d'une sorte de magie. Dans une salle, un mur, une porte, un couloir, puis une chambre mal éclairée, puis un champ de terre, des animaux morts, des chandelles : cela s'appelait « Arche, pyramide ». On pouvait se promener dans les images. L'installation déborde les définitions : le discours seul est impuissant à rendre compte de l'oeuvre. Paul Thek faisait appel à son univers personnel et ne se contentait pas seulement de maquettes : la sculpture est affaire d'événement se déroulant dans un espace réel. Le sculpteur organise des lieux ; il ne fait pas que décorer des tables, des terrains vagues ou des jardins publics. L'installation est construite dans l'espace et, quelquefois, l'oeuvre va bien plus loin que ce que prévoyait sa mise en scène.



DORION

Depuis la Contre-Réforme, entre l'astrolabe et l'anamorphose et les grands palais baroques, l'art a accompagné les machinations du pouvoir religieux et connu une grande expansion. La facture plutôt classique des «Confessions» de Pierre Dorion donnent sujet et matière à réflexion. Les trois «extraits» du monde de l'artiste, montrés à la Place du Parc, sont exemplaires : il y a le motif, la démonstration, l'allégorie, la transgression, la translitération, le rendu, la disposition, la modification et la perspective. S'il y a confession, c'est celle de l'art. Et s'il y a installation ce serait celle de l'histoire de l'art. L'utilisation des codes, sans parler quelquefois de leurs inventions, demanderait que la légitimité du fait soit établie avant le fait. C'est le vieux débat de primauté entre le travail artistique et la morale. Dorion nous rappelle le plaisir de peindre des tableaux et nous dit que ceux-ci sont ce que l'Occident a créé de mieux pour faire sa culture, puisque le seul fait de voir établit son accessibilité. L'installation est une occupation d'espace régie par des lois particulières et l'occupation exemplaire d'un espace donné.



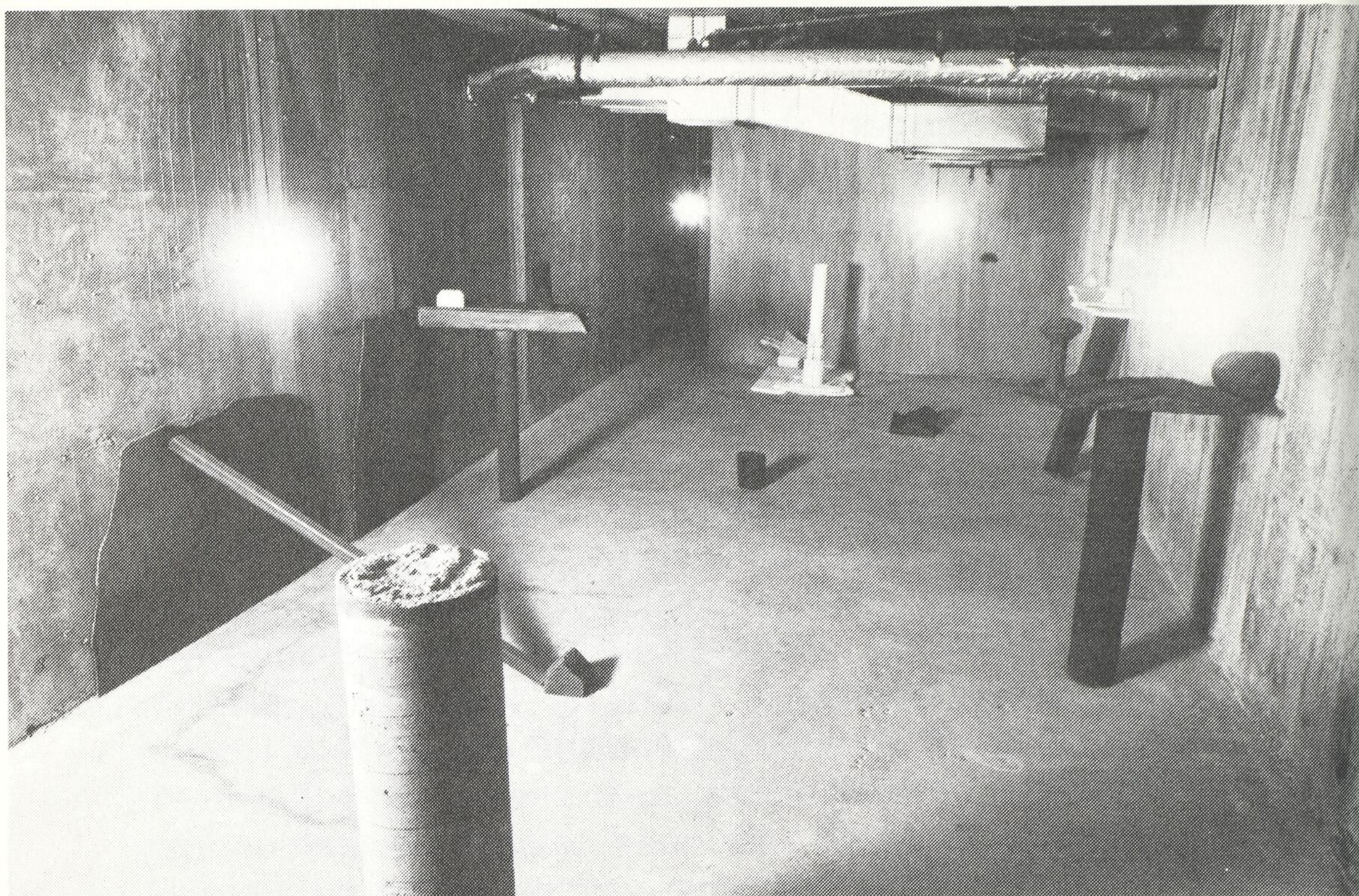
BRECHT

Mourir pour la défense de l'installation serait risible. Par extension, s'opposer à sa propre mort naturelle relèverait de la même attitude. Vieux débat scholastique, il me semble ridicule de soutenir qu'une cause puisse être supérieure à ses effets. Pourtant, quand je vis *Mère Courage et ses enfants*, dans une production du Théâtre du Nouveau Monde, au milieu des années soixante, j'en trahissais l'auteur n'ayant d'yeux que pour Denise Pelletier poussant sa charette. Et la scène devenait trop petite dès qu'apparaissait Jean Gascon, côté cour ou jardin. On peut se demander si le but de l'écrit dramatique n'est pas simplement de provoquer de grandes performances. Dans tel cas, l'aspect temporaire du décor est affirmé. L'installation serait de même nature. Elle n'a de sens que si elle est vue : on ne discute pas de son existence. J'insiste sur l'humilité de l'installation, cherchant son efficacité comme première justification. Si le théâtre est jeu de machinerie, en est-il autrement des autres oeuvres d'art ? S'il y a des catégories d'oeuvres et des limites dans les formes, n'est-ce pas simplement à cause de l'incapacité des discours ? Une oeuvre sur le langage, un écrit sur la définition, ne peut intéresser qu'un petit nombre. Même si cela apparaîtra à certain d'un pauvre effet, peut-être faudrait-il mourir pour le droit à pousser des charettes !

TABLE IV

<i>Alloucherie, Jocelyne</i>	11
<i>Beuys, Joseph</i>	27
<i>Cadieux, Geneviève</i>	25
<i>Charney, Melvin</i>	29
<i>Cordoue, la Mosquée</i>	31
<i>Da Vinci, Leonardo</i>	21
<i>Dorion, Pierre</i>	45
<i>Duchamp, Marcel</i>	57
<i>Dutkewych, Andrew</i>	19
<i>Gervais, Raymond</i>	59
<i>Goodwin, Betty</i>	41
<i>Granche, Pierre</i>	37
<i>Johns, Jasper</i>	53
<i>Juliette des esprits</i>	39
<i>Kienholz, Edward</i>	13
<i>Lascaux</i>	9
<i>Londres, le métro</i>	61
<i>Mère Courage et ses enfants</i>	47
<i>Merz, Mario</i>	17
<i>Mongrain, Claude</i>	51
<i>Racine, Rober</i>	15
<i>Thek, Paul</i>	43
<i>Tomas, David</i>	55
<i>Whittome, Irene-F.</i>	33

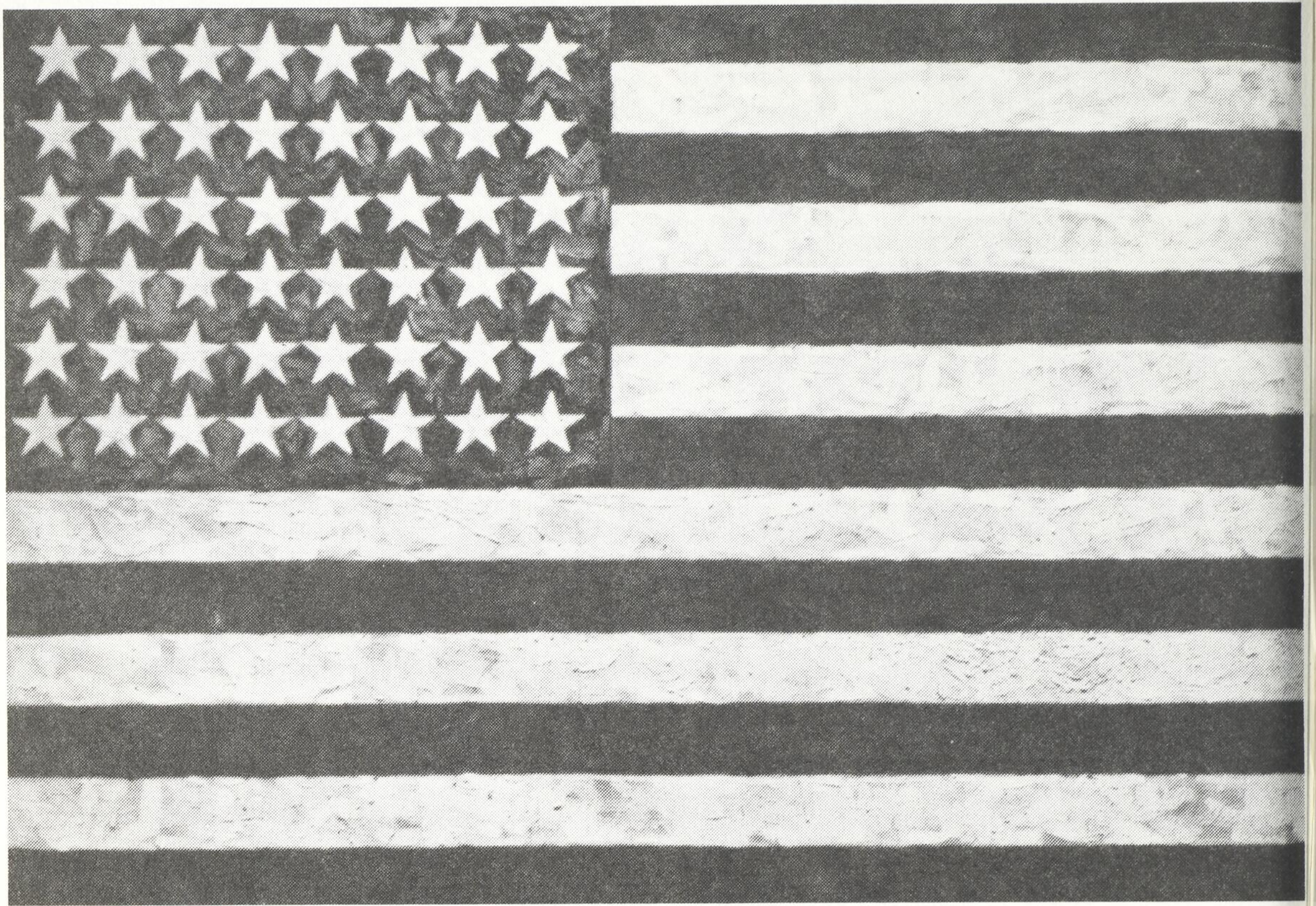
Il y a danger à procéder par accumulation systématique d'oeuvres (de références) dans cet écrit. On pourrait rapidement suggérer que le sens du discours n'ira pas dans le sens d'une conclusion probante. Quand toutes les oeuvres sont exemplaires, quand elles ne sont pas citées pour alimenter la logique de la démarche, le « message » peut très bien se situer à l'extérieur de l'habituelle linéarité du langage. Le lecteur, la lectrice, ne peut plus se faire le complice d'un scénario qui ne semble pas alors faire la distinction entre sa trame et ses rebondissements. On ne peut pas lire un tel texte d'un oeil, attendant qu'un détail nous emporte vers d'autres mystères. La répétition suppose l'intérêt de cet exercice et assure que les oeuvres ont leur propre pouvoir d'évocation. Ici, nul travail d'analyse, ni de critique. Leur sélection provient de ce qu'elles traitent d'intérêts similaires à ceux de l'auteur. Si le lieu du livre est spécifique, c'est la même tranche temporelle qui mesure les travaux reproduits.



MONGRAIN

Nous aimons que les oeuvres aient un caractère définitif. Nous n'aimerions pas que Borgès vienne nous dire qu'une saga islandaise n'est en rien exemplaire. Pour un croyant, une seule erreur de transcription invalide la totalité de la Bible, car il suppose que le texte a une réalité : éliminer le premier *Beth*, c'est nier l'existence même du Verbe. L'aléatoire a mauvaise presse. Quand l'artiste présente une oeuvre qui vient d'être faite, il lui donne son caractère définitif. Bâtir quelque part

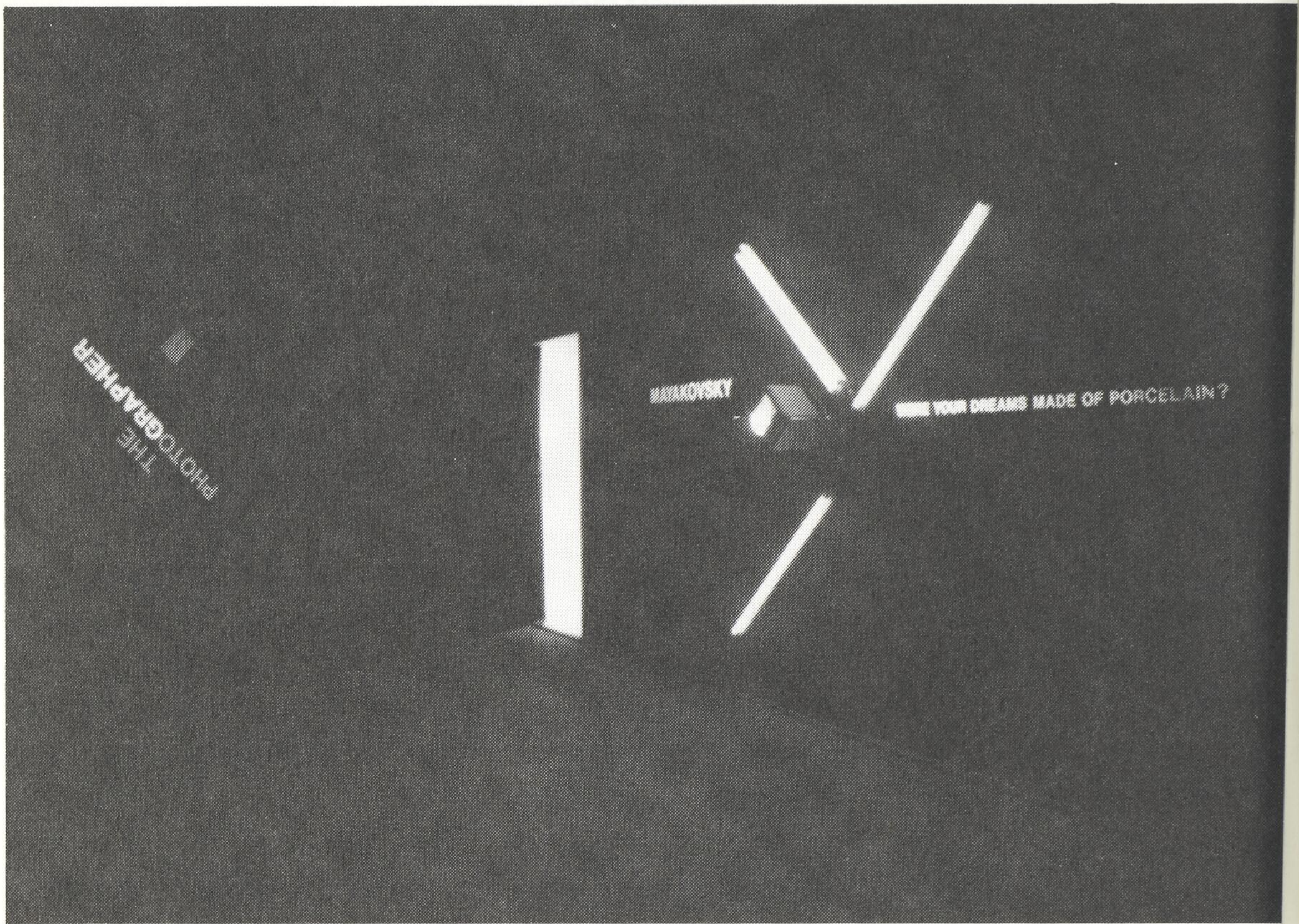
et signer un lieu donné suffit pour que l'oeuvre existe. L'installation consiste à produire un objet pour un lieu et à rendre spécifique l'utilisation de ce dernier. Claude Mongrain s'engagea à ce qu'un espace de 13,4 mètres par 11,8 mètres ne connaisse pas d'autres transformations que l'intrusion des visiteurs, entre le 14 juin et le 29 septembre 1985. Son travail de sculpteur a consisté à agencer dans l'espace des objets de son cru. Le titre donné « Esquisse pour un paysage inachevé » ne portait pas à conséquence : il suffisait. Lorsque des objets n'ont pas de vocation spécifique, ne sont pas installés pour leur caractère propre, quand leur sens dépend d'autre chose, l'artiste fait oeuvre d'installation. On peut prétendre trouver un sens au « paysage » ; on ne peut pas connaître le sens du paysage surtout quand son existence a une durée limitée. Ne définissant pas les chose *a priori*, nous devons convenir qu'une installation en est une quand l'artiste la nomme ainsi. Mais, chez Mongrain, il y a plus : c'est l'affirmation d'une « présence », d'un « ailleurs », d'un « temps », d'une « fiction » qui organise l'espace. L'installation est une intronisation extérieure au pouvoir des symboles.



The American flag is a symbol of freedom and democracy. It represents the values and principles that have shaped the United States. The stars and stripes are a reminder of the sacrifices made by our ancestors and the ongoing struggle for a better world. The flag is a source of pride and inspiration for all Americans.

JOHNS

Intermède d'histoire de l'art : pour que l'installation soit, il faut désinstaller autre chose. Pour amorcer la discussion, il suffit d'affirmer que le drapeau de Jasper Johns sur les murs de la *Documenta* relevait de l'installation. En fait, sans vraiment tricher sur les définitions, on peut tenter une équivalence entre installation et accrochage et identifier le travail de l'artiste à celui du conservateur. À Kassel, en 1972, Ammann et Claedders ont voulu établir la primauté de l'image, de l'objet. À New York, Jasper Johns a voulu établir, en 1958, la primauté du travail du peintre. Il y eut donc sur un mur un tableau dont la surface et le motif équivalaient à un drapeau. Comme l'a dit Kozloff, on ne fait pas le salut au tableau. L'art peut parler de toute chose sans y ajouter de sens, mais l'art transforme, dans certains cas, le sens de ce qui est. Je ne saurais probablement jamais pourquoi j'ai eu tant de plaisir à voir treize bandes et quarante-huit étoiles disposées ensemble sur une même surface. J'aime à m'en souvenir et si je l'écris, c'est pour signaler que parler d'un sujet ne peut être fait en excluant ce qu'il n'est pas. Toutefois, au-delà des mots, je sais que «Flag» va dans le sens d'*Aurora Borealis*, qu'il précède cette exposition dans sa nécessité. Il faudra bien un jour se débarrasser des conventions d'esthètes, des habitudes des écoles, rompre le débat entre la figuration et l'abstraction, l'art populaire et l'art d'avant-garde, pour ne parler que d'art. Il existe et, quelque soit le questionnement, il continuera d'exister.



TOMAS

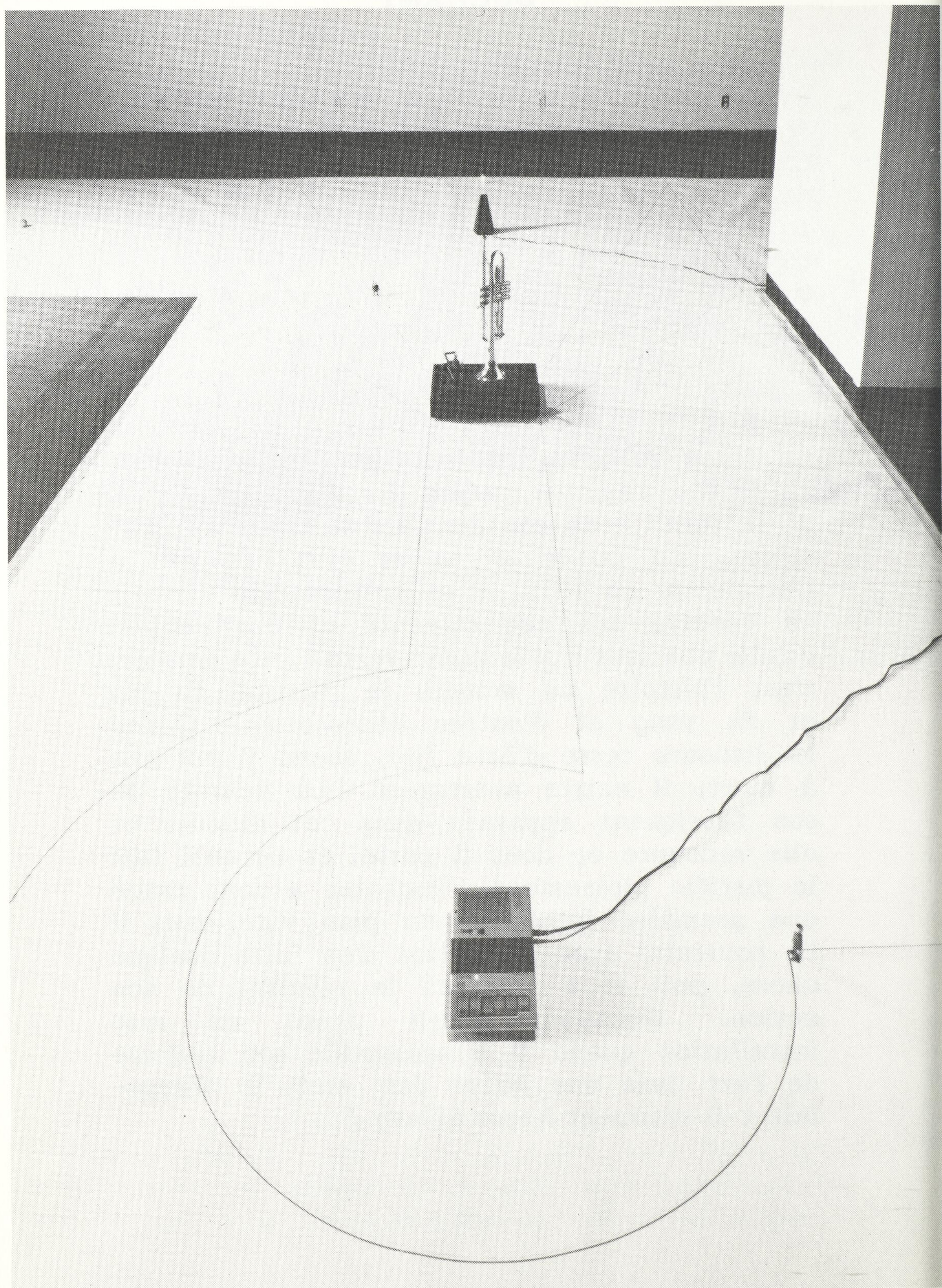
Dans une de ses nouvelles, Borgès raconte la brève existence d'un individu qui avait un nom pour chaque chose et nommait tous les détails de chaque objet. Il en était ainsi pour le parfumeur de Suskind. Le problème ne réside pas essentiellement dans le fait de nommer des «évidences» mais dans le lien, dans la relation qu'il faut établir entre chacune d'elles. À défaut de pouvoir faire immédiatement ces rapprochements, nous cherchons

dans les livres (les mots) et dans les images ceux et celles qui établissent de telles expériences. Cela vaut mieux que d'acquiescer aux dogmes et autres actes d'adoration. Si Davis Tomas travaille sur les idées reçues, il est aussi évident qu'il réalise des installations. Mais qui peut établir la relation entre une série d'obliques, une pièce sombre ou bleutée, un téléviseur qui renvoie des images et des miroirs qui reflètent ? Il est facile de comprendre qu'une installation est une installation quand le construit affirme d'abord qu'il a été construit. Mais pourquoi intituler *The Photographer* ce qui ne contient ni photographe, ni photographie ? Pourquoi dire «Maïakovski, tes rêves étaient-ils fait de porcelaine ?» Pourquoi associer poésie et pratique des premières heures du communisme ? Dans une installation conçue à l'intérieur même de la définition du mot, il est dit que l'on ne peut rien accepter en soi. Poursuivre le discours sur une telle installation nous amènerait à insister sur la construction de l'objet ou bien à le refaire. La problématique ici est très extérieure à la démarche de l'artiste. Quand nous aurons achevé toutes les installations, y aura-t-il une autre installation à faire ? Le jour qui se lève est-il autre chose qu'une manière de mesurer le temps ou est-il un autre temps ?



DUCHAMP

La possibilité de tenir un discours rigoureux est réelle si chacun des éléments, les pauses mêmes, y contribuent. La volonté de rigueur dans le traitement d'un sujet oblige à nier tout ce qui lui est extérieur, tout discours rigoureux ne parle que du nécessaire, que des limitations. Le travail d'un analyste ne consiste-t-il pas d'abord à démontrer que son sujet déborde sur plus vaste que lui-même ? Sur si vaste que nous pouvons nous demander parfois s'il ne vaudrait pas mieux parler d'autres choses. La force de Marcel Duchamp consiste à avoir convaincu ceux et celles qui s'occupent d'art de la totalité de son discours sur l'art au XX^e siècle. *La boîte en valise* (1941) était de la *Documenta* de 1972, et sa présentation mettait en vedette l'un des soixante et onze objets qu'elle contient : «le grand verre». Ce dernier, c'est l'histoire du monde, la relation du *yin* et du *yang* et d'autres accessoires. Quand le discours cesse d'être fini, quand il est mis à mort, il existe autrement. La volonté de son fabriquant apparaît dans cet ailleurs et elle recouvre ce dont il parle, et ce qu'il fait le justifie pleinement. Duchamp a donc tracé une première ligne sur un plan vide, puis il l'a poursuivie avec l'intention d'en faire quelque chose, puis il a présenté le résultat de son action. Duchamp a-t-il pensé au mot installation quand il a rassemblé son histoire de l'art dans une boîte fait main ? S'appelaient-ils vraiment Rose Sélavy ?



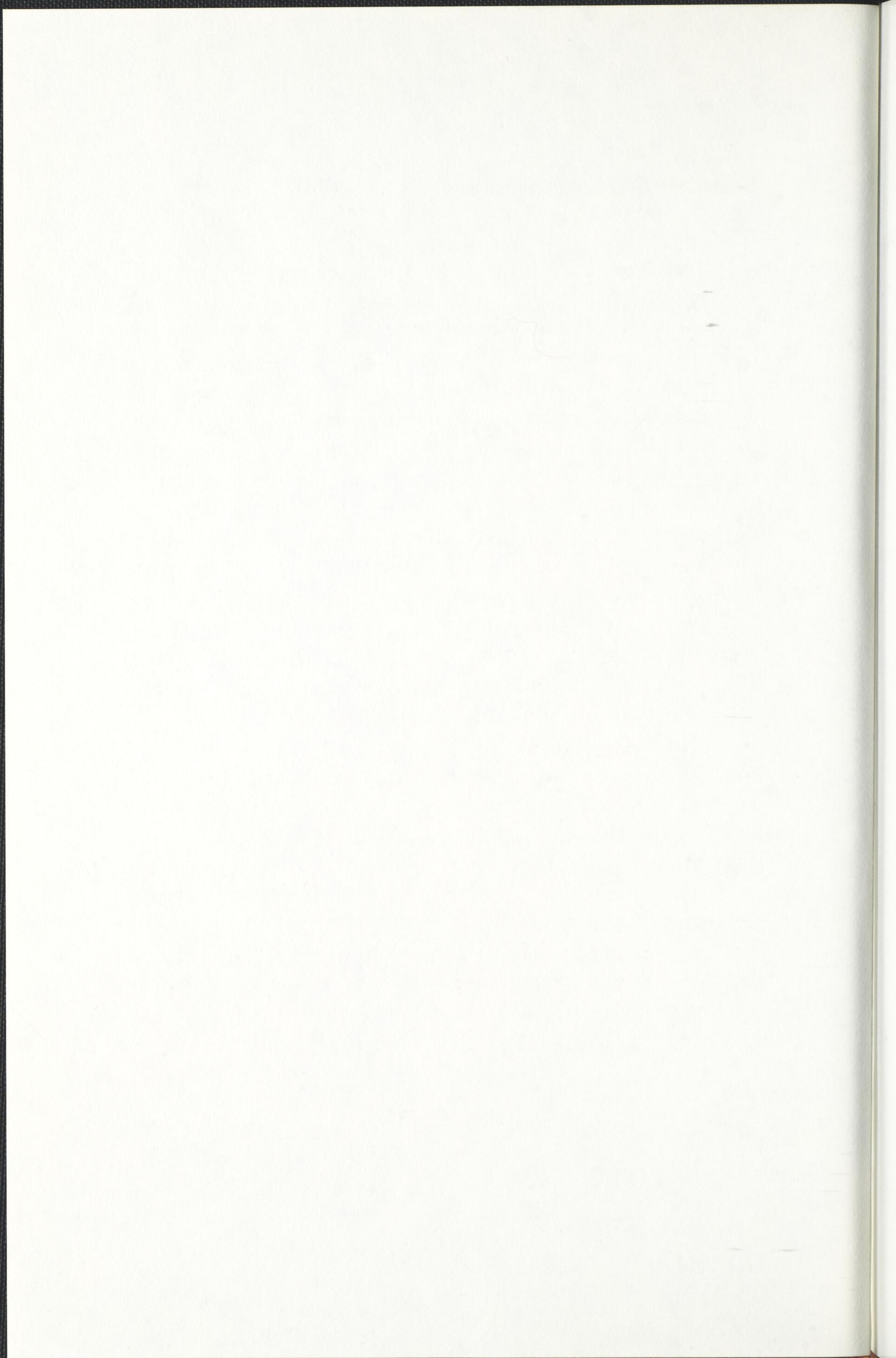
GERVAIS

Le premier propos sur l'art avait pour objet une histoire de l'artisanat. On a dit que les sculptures de Praxitèle, par l'agencement harmonieux de leurs diverses parties, avaient provoqué l'émerveillement. L'art contemporain oriental oeuvre en ce sens, connaissant la surface ou l'espace à occuper et le remplissant bien. L'oeuvre se réduit alors aux capacités techniques de l'artisan. Il suffit pourtant, afin de dépasser les choses de cet ordre, de s'occuper de la réalité qui fait l'objet de l'observation, de pousser sa concentration vers ce qui provoque de l'intérêt. *Cap T (Le tombeau de Charles Ives d'après «The Unanswered Question»)* a le silence pour objet, et les mots, et l'existence, et la question, et la réponse, et la trompette. Raymond Gervais croît que la musique a un sens et que les notes et les symboles, dans leur mise en relation, disent plus que leur simple enchaînement musical. Un léger déplacement sonore ou spatial provoquera l'arrivée d'une oeuvre. On peut évidemment refuser à l'oeuvre de Charles Ives (1874-1954) un intérêt quelconque, de la même manière que l'on peut se refuser à visiter une installation. La démarche culturelle suppose l'existence de la culture et sa raison d'être sera dans ce qui fait son évidence au moment où la démarche est entreprise. Le mélange des genres picturaux, la multitude des objets à la limite de la signification, ont forcé l'apparition de cette entreprise complexe que l'on nomme aujourd'hui installation. L'installation, en brisant les habitudes, force à revoir les clichés du discours artistique et remet en cause sa linéarité. Ferions-nous de l'art si notre énergie permettait que la longueur du marathon soit égale à la durée de la vie ?



MÉTRO DE LONDRES

Les légendes abondent en descriptions de temples et de châteaux construits pour l'éternité, illustrant assez la folie de l'activité humaine. La civilisation moderne hésite entre les cathédrales et le sac qui contient des sacs à ordures. Si nous oublions presque que le soir suggère l'idée d'un toit et du feu, nous faisons nôtre le rêve des architectes utopistes qui consiste à recouvrir la terre d'un bric-à-brac polluant. La connaissance ne se mesure pas à l'accumulation des connus mais à la possibilité de comprendre à tout moment le sens d'une seule chose. L'architecture sociale est réelle quand le bâti met en relations les objets et les personnes. Nous ne savons pas encore le comment de l'ADN, mais nous en voyons la nécessité. Mais nous avons d'autres plaisirs : s'asseoir dans un fauteuil pendant qu'au-dessus de notre tête le monde passe et fumer, seul, le tabac de l'Amérique pendant que d'autres lisent les nouvelles du jour. Les tranchées, le quai de la station, nous disent que le système est réel même quand la rame se fait attendre. Si la littérature nous dit que les trains vont quelque part, le *Métro de Londres* fut le premier apport de l'installation architecturale en milieu urbain, en ces temps de communications. Le tracé sur la carte de la ligne *Circle* nous dit où l'on se rendra, tout comme les oeuvres d'art ont une destination. Chaque chose a sa destination.



Sources des illustrations

* Catalogue de la *Documenta 5*, Kassel, 1972 : pages 12, 16, 26, 42, 52, 56.

* Centre international d'art contemporain, *Aurora borealis*, Montréal, 1985, photos Denis Farley : pages 10, 14, 18, 24, 28, 32, 36, 40, 44, 50, 54, 58.

* Musée du Louvre, Paris, photo Held : page 20.

* *Giulietta degli spiriti*, Capelli editore, 1965 : page 38.

* Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, 1969, photo André Le Coz : page 46.

* Photo Louise Trudeau : page 60.

* Sources inconnues : pages 8 et 30.

Achevé d'imprimer à Montmagny
par les travailleurs et travailleuses des ateliers Marquis
en février 1987

Imprimé au Québec

Handwritten scribble or signature at the bottom right of the page.

