Rose-Marie Arbour

PhD, histoire de l'art, professeure associée, Département d'histoire de l'art, UQÀM

(1989)

“Arts "engagés": Nicole Jolicoeur et Barbara Steinman”

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jean-marie_tremblay@uqac.ca

Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Rose-Marie Arbour

[PhD, histoire de l'art, professeure associée, Département d'histoire de l'art, UQAM.]

“Arts "engagés": Nicole Jolicoeur et Barbara Steinman”.

Un article publié dans la revue **Possibles**, vol. 13, no. 1/2. hiver 1989. pp. 169-179.

[Autorisation accordée le 31 décembre 2006 par Mme Arbour de diffuser toutes ses publications dans Les Classiques des sciences sociales.]

Courriel : arbour.rose-marie@uqam.ca

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2004 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE (US letter), 8.5” x 11”)

Édition numérique réalisée le 10 mai 2007 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Rose-Marie Arbour

"Arts "engagés": Nicole Jolicoeur et Barbara Steinman".

Un article publié dans la revue **Possibles**, vol. 13, no. 1/2. hiver 1989. pp. 169-179.

Introduction

"Si un des effets de la condition post-moderne est une méfiance face aux prétentions des discours, il n'en reste pas moins que l'authenticité politique et la responsabilité intellectuelle sont constamment en train d'être redéfinis relativement aux codes d'opposition et de marginalité" (Jon Bird, "On Newness, Art & History", *The New Art History*, 1986)

Le politique en art tend à être catégorisé dans un "art politique" conçu comme genre sinon comme style défini. Il fait généralement, au Canada et au Québec, l'objet d'une diffusion dans les réseaux de galeries subventionnées par l'Etat et gérées par des groupes d'artistes (par exemple les galeries Articule, Oboro, Dazibao, Powerhouse à Montréal). Ou bien on l'accueille dans un de ces projets spéciaux tel "Lumières", exposition de groupes organisée par le Centre international d'art contemporain (Montréal, été 1987) qui incluait *Cenotaph* (1985), une oeuvre de Barbara Steinman, tel "Sans démarcation", exposition qui consistait en un échange culturel entre le Québec et l'Ontario en regroupant des artistes (dont Nicole Jolicoeur) dans des sites à l'intérieur et à l'extérieur de la ville de Sault Ste. Marie (été 1987).

On convient qu'une galerie commerciale, de par sa nature même, peut difficilement introduire dans son espace un propos nommément politique et critique à moins que ce propos aie déjà été assimilé par le milieu artistique par l'intermédiaire d'autres instances de diffusion malgré, on en convient aussi, qu'il y ait des exceptions qui confirment la règle.

X X X

Que l'oeuvre soit un objet, un *environnement* ou encore une *installation*, le travail avec et sur les images médiatisées telles la photographie et la vidéo permet et a permis à de nombreux artistes l'insertion d'un contenu critique et politique en art. La représentation s'y dévoile comme construction et non comme reflet d'une réalité préexistante et en dehors de l'image qui l'a produite.

Dévoiler les modes d'élaboration des images médiatisées permet entre autres d'avancer qu'il n'y a pas de vérité ni même de réalité hors la *représentation* qui en est faite et que, plus généralement, les réalités sont construites à partir du moment même où elles sont perçues puis représentées.

La perception de l'artiste comme celle du spectateur, est un processus déterminé historiquement: les notions de vrai, de faux, de beau sont obsolètes car il n'y a pas de réalité absolue qui les garantisse telles.

Ces propos sur l'image et la représentation sous-tendent le travail de Nicole Jolicoeur et de Barbara Steinman interrogent des formes de représentation dites objectives transmises par les médias et en démontent les mises en scènes.

Nicole Jolicoeur

La leçon de Charcot (été 1987)

Décrire cette installation c'est décrire quelque chose qui n'existe plus comme *objet*. Hors son contexte spatial et temporel propre, il est difficile de reprendre contact visuellement avec ce qui a déjà été une oeuvre. Cette oeuvre s'est contruite pour signifier quelque chose qui ne pouvait se dire qu'à travers son éphémérité même et sa disposition spatiale dans un lieu public, en l'occurrence cette *Public Library* de Sault Ste. Marie où l'artiste a réalisé son oeuvre au cours de l'été 87. Plutôt que de se superposer au lieu actuel d'exposition en le masquant, Nicole Jolicoeur a élaboré son installation en fonction de ce lieu réel, connu et fréquenté par les gens de la ville où il se situait. Elle s'est donc concrétisée dans un espace public ayant une fonction et un rôle définis. Et c'est en tenant compte de ce contexte matériel et culturel pré-existant que Nicole Jolicoeur y a repensé son thème tiré, élaboré à partir du tableau d'un peintre académique ¹ dont la partie centrale avait fait l'objet d'une affiche en couleurs que l'artiste reprit et compléta au crayon ².

Son intervention a consisté à faire dire autre chose à ce lieu à partir de ses distinctions propres. Une bibliothèque publique est un édifice entièrement voué et destiné au savoir, à sa conservation et à sa diffusion. La façade de celle-ci était entièrement vitrée (72' x 15' approximativement) et donnait sur un hall d'entrée dont la hauteur équivalait à la hauteur totale de l'édifice. Selon les heures du jour, le soleil traversait cette façade et éclairait le mur de fond du hall d'entrée. Profitant de cette disposition matérielle, l'artiste a inséré ses images peintes sur

¹ André Brouillet, *Une leçon à la Salpêtrière*, (1887)

² Agrandissement couleur et dessin au crayon gras blanc sur masonite noir, 5' x 6'

toute la largeur et la hauteur de la façade vitrée, utilisant une vernis facilement amovible après l'avoir blanchi pour qu'il devienne partiellement opaque. Le dessin des figures peintes étaient laissé en réserve sur la vitre de sorte que lorsque le soleil la traversait, les figures étaient *projetées* en quelque sorte sur le mur de fond du hall d'entrée, comme fait la lumière quand elle traverse le négatif d'une photographie.

Le contenu, la structure:

Le processus photographique se trouvait ainsi repris sinon reproduit dans cette installation: y était d'abord mis en cause la croyance que le procédé photographique assure la vérité des figures ainsi reproduites du seul fait de sa capacité à fixer la *réalité*.

Sur la façade vitrée, les images de corps de femmes contorsionnés étaient en réserve, laissant passer la lumière. Elles étaient faites à partir des relevés que J.-M. Charcot, neurologue français du XIXe siècle, avait lui-même réalisés à partir de tableaux du XVIe au XIXe siècle dans lesquels il avait visuellement repéré les traits de ce qu'il considérait déjà l'*hystérie* ; il détermina la *représentation* synthèse de cette maladie, spécifiquement féminine d'après lui, à partir d'images tirées de l'histoire de la peinture européenne et publia ces reproductions sous le titre: *Les Démoniaques dans l'art* (1887).

Fascinée par ces images, Nicole Jolicoeur a travaillé avec et à partir d'elles depuis 1980, comme partie d'une démarche créatrice où elle pose et repose la question de l'identité féminine.

Dans le hall d'une bibliothèque publique, lieu par excellence du savoir, c'était ce type de savoir, tel qu'élaboré par Charcot qui *mit au jour* la maladie de l'hystérie, qui se trouvait mis en question. Ce type de savoir mais aussi des savoirs actuels que recèlent la bibliothèque publique. Tout savoir étant construit, ses prétentions à l'objectivité et à l'éternité étaient dénoncées par cette installation. Le savoir n'est pas

neutre non plus car il participe nommément des idéologies dont il est le contemporain. Cette "histoire" de l'hystérie ainsi dessinée sur la façade vitrée et *projetée* sur le mur de la bibliothèque montrait des personnages regroupés par deux (celui qui regarde et guérit, celle qui est regardée et qui est guérie). Cette histoire pouvait se lire comme une analogie de l'Histoire elle aussi construite de toutes pièces et *projetée* dans les esprits par l'éducation et l'apprentissage. Cette Histoire, fondée sur l'existence d'une nature essentielle (celle de l'homme), rencontre le préjugé plus général et étrangement tenace que le pouvoir est inné et que, dans le même ordre d'idées, l'hystérie est bien une maladie féminine comme Charcot s'est appliqué à la démontrer. "Le corps humain constitue, par droit de nature, l'espace d'origine et de répartition de la maladie" écrit Michel Foucault réfléchissant sur la constitution des maladies et comment on la cherchait dans le corps et non dans le contexte physique et social des corps. La photographie, dont on a longtemps prétendu qu'elle reflétait la *réalité* (sans tenir compte du cadrage, du lieu et du temps de la photographie), Nicole Jolicoeur en a parodié le processus et, par ricochet, a mis en cause la nature de ce qui paraît *objectif*.

Le soleil, traversant régulièrement la façade vitrée et projetant sur le mur intérieur les dessins de corps d'hystériques, pouvait être interprété comme une analogie de la *nature* déterminant pour toujours le corps des femmes; le soleil-nature, regard suprême qui fixe les corps serait à son tour métaphore de l'oeil savant, regard qui ordonne et crée le corps de l'autre, le corps féminin. Le regard de Charcot crée en la nommant la maladie qui affecte les femmes. Que ce dernier ait fixé grâce à la photographie des figures de femmes en crise et s'en soit servi pour fixer artificiellement les phases du déroulement de cette crise pointe un usage autoritaire de la photographie dont Nicole Jolicoeur a pris le contre-pied: ses images à elle sont floues, éphémères, mouvantes, elles disparaissent selon que la lumière les traverse ou pas.

L'artiste n'a pas conçu *La leçon de Charcot* comme objet d'art dans le sens traditionnel: oeuvre ponctuelle et éphémère, autant par la fragi-

lité du médium utilisé (vernis latex) que par la destination de l'édifice qui ne peut la conserver longtemps, elle était de plus difficilement photographiable puisqu'elle se déployait dans l'espace et dans le temps d'un lieu dit. En cela, elle se posait contre le processus de fixation de la maladie par J.-M. Charcot même.

Si devant cette installation, le "plaisir visuel" était important - la mouvance lumineuse de la façade vitrée captait le public - la distanciation jouait grâce entre autres à l'inscription du mot *cheese* dans la partie inférieure de la façade vitrée: note d'humour ayant trait à l'injonction de sourire habituellement adressée au personnage s'apprêtant à être photographié en prononçant le mot *cheese* en feignant de regarder la vie plutôt que l'objectif photographique. De même J.-M. Charcot avait incité ses patientes à prendre les poses de ce qu'il considérait l'hystérie lorsqu'il les photographiait.

Le plaisir se situait également dans le processus d'une découverte et d'une prise de conscience face à des images ayant prétendu, au siècle dernier, rendre compte d'attitudes *naturelles* de corps de femme en crise mais qui, mises en scène selon la visée d'un savant, devinrent signes et preuves de l'*hystérie*.

La dimension esthétique de cette oeuvre est en partie fondée sur l'adéquation entre les procédés et moyens matériels et conceptuels mis en oeuvre par l'artiste (lieu public, surface vitrée, soleil...) et son projet de dévoiler, à propos de J.-M. Charcot et *sa* maladie, les mécanismes d'imbrication entre l'art, la science, la religion, la sexualité et le politique.

Barbara Steinman

Chambres à louer (1980-84)

Depuis 1980, cette artiste construit des installations avec des images vidéo, des projections de diapositives. La vidéo permet de créer l'illusion d'une fenêtre à travers laquelle on croit apercevoir la réalité : c'est en fait un l'écran d'un appareil vidéo camouflé. Dans cette installation intitulée *Chambres à louer*, d'abord présentée en 1980 à la galerie Powerhouse (Montréal) et ensuite, modifiée, à l'exposition de groupe *Vidéo 84, Installations* au Musée d'art contemporain de Montréal, cette artiste a mis en scène une réalité à la fois intime, quotidienne et anonyme: la solitude des démunis (les malades, les *bénéficiaires* de salaire minimum, les non intégrés de toutes sortes).

Dans *Chambres à louer*, l'emploi de l'image vidéo comme illusion de la réalité extérieure produisait un redoublement de l'éloignement, de l'isolement des individus par rapport au monde extérieur sur lequel ils n'ont aucune prise: les choses se passant en dehors d'eux, ils en sont les spectateurs impuissants mais obligés; ils sont en quelque sorte les voyeurs de leur propre absence du monde. Les chambres étaient inhabitées: les fauteuils recouverts de drap blanc, étaient placés en biais des fenêtres devant lesquelles des stores vénitiens laissaient entrevoir soit une rue, soit un paysage bucolique. Le public pouvait regarder chacune de ces chambres et voir à la fois le vide intérieur, à la fois ce qui se passait aux fenêtres. Après avoir distingué la présence de l'écran vidéo, on évoquait l'écran de télévision, considéré communément comme porte ouverte sur le *monde extérieur*. Monde plus illusoire que réel, la vie quotidienne s'y fait voir comme naturelle et non *construite*. La réalité de celui ou celle qui regarde ce qui se passe dans la rue, depuis son point de vue, depuis sa fenêtre, n'en est une qu'à titre d'expérience, qu'à titre de réalité à la mesure de chacun-e.

L'écran télévisuel, instrument de communication unidirectionnelle où sont prélevées des portions de réalités, ne transmet pas la *réalité*.

S'asseoir dans un des ces fauteuils inoccupés et en attente, c'est endosser des points de vue: celui de qui regarderait s'il-elle était là mais aussi celui de qui transmet l'image médiatisée, substitut de la réalité. Ce qui était mis là en scène étaient des simulacres de réalité qui tiennent lieu d'expérience du réel pour ceux et celles privés de leur expérience propre.

Cenotaph (1985)

Cette oeuvre visait les questions de tolérance et de domination. Elle était liée ni à un lieu ni à un temps déterminés.

L'oeuvre fut exposée à "Lumières", exposition collective à la Place de la Cité (1987). Située à l'intérieur d'une pièce aux murs peints en noir mat, l'oeuvre consistait en une colonne triangulaire dont chaque côté était recouvert d'une plaque de granit où se lisait [en anglais] cette phrase d'Hannah Arendt: "Le radicalisme des mesures qui traitent les personnes comme si elles n'avaient jamais existé et qui les font disparaître, est souvent non apparent à première vue" (traduction libre). Au sommet de la colonne, une pyramide de plexiglass reflétait l'image vidéo d'une flamme éternelle qui brûle: ce symbole était ainsi "refroidi" en tant qu'image médiatisée qui ne véhicule plus le sens originel, celui qui a trait à la mémoire et à la vie.

Des arcades pratiquées dans les murs de chaque côté du cenotaphe, laissaient apercevoir des images de diapositives, images floues de gens tous disparus et oubliés et que le public n'avait d'ailleurs pas le temps d'identifier. Les diapositives évoquaient le passage, l'évanescence, l'oubli. L'image vidéo, substitut de la vraie flamme [du souvenir, du soldat inconnu], évoquait ce qui d'éternel est devenu figé, glacé, sans vie, l'image médiatisée ayant évacué la dimension de *souvenir* de la flamme. Ces images concrétisaient la présence de l'oubli, l'ab-

sence de mémoire, annulant les distinctions entre le vrai et le faux, l'expérience et les images médiatisées de réalité.

L'évidence photographique ou vidéographique ne se révélait d'aucun poids pour témoigner de ce qui avait été et pour contribuer à en prévenir la réédition. Au contraire, elle devenait dans cette oeuvre un instrument vouant les choses et les gens à la disparition.

Cenotaph était un monument à tout ce qui a été laissé pour compte par les images médiatisées, les *nouvelles* télévisées et autres, recentrant toute l'attention sur l'expérience des gens et leur histoire individuelle dont la somme n'arrive encore pas à se comprimer dans l'histoire officielle.

Le contenu politique de cette oeuvre se déployait grâce à une mise en scène dont les éléments étaient fortement chargés symboliquement (la pyramide, à connotation d'éternité, l'éclairage réglé sur certains points seulement, laissant dans l'ombre le reste de l'espace occupé, le surgissement glacial et impersonnel des images vidéo et des diapositives, la phrase d'Hannah Arendt). Le public entrait dans cet espace avec gêne et même avec un sentiment d'oppression: ce monument à l'oubli médiatisé produisait un effet immédiat de distanciation amenant le public à comprendre une situation plutôt qu'à se faire prendre par l'oeuvre.

Barbara Steinman a su, dans cette oeuvre, intégrer au concept de *Lumières* - thème de l'exposition du CIAC - son envers saisissant et toujours présent: l'*ombre* de la désinformation.

Dans une exposition qu'elle présente au cours de l'hiver à Montréal * l'artiste met des mots en scène et les déplie l'un en regard de l'autre pour qu'ils se voient et se parlent, comme on déplie un vêtement dont on a toujours cru qu'il n'était que surface et objet d'usage,

* Galerie René Blouin

négligeant son pouvoir de structuration de l'apparence de qui le porte, du sens qu'il établit de soi à l'autre.

Les mots. Les images. Faire taire les premiers, les voir comme formes d'images autrement inaperçues. Dépouiller les secondes, un souffle, un murmure, une phrase les traversent et les font parler.

Fin du texte