Rose-Marie Arbour

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

(1998-99)

“Martha Fleming & Lyne Lapointe. Et pourquoi pas love? And why not l'amour?”

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, UQÀM.]

**“Martha Fleming & Lyne Lapointe. Et pourquoi pas love?
And why not l'amour?”**

Un article publié dans la revue *Espace*, no. 46, hiver 1998-99, pp. 16-21.

[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 17 mai 2007 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Rose-Marie Arbour

**"Martha Fleming & Lyne Lapointe.
Et pourquoi pas love? And why not l'amour?"**

Un article publié dans la revue *Espace*, no. 46, hiver 1998-99, pp. 16-21.

Rappeler les grands projets d'art public *in situ* qu'ont réalisés Martha Fleming et Lyne Lapointe, soit à Montréal, soit à New York ou à Sao Paolo ¹, c'est évoquer pour chacun l'ampleur du travail exigé et effectué sur et dans des bâtiments publics désaffectés méticuleusement choisis comme sites. Ces grands projets ont tous été réalisés avec l'aide d'une équipe de soutien. Cette collaboration qui s'est poursuivie et maintenue pour tous les projets réalisés entre 1982 et 1994 aurait pu se justifier du seul fait de la charge de travail énorme requise pour de tels travaux. La complexité des thèmes sociaux traités, les recherches d'histoire architecturale ou populaire qui les sous-tendent, la recherche nécessaire sur la réinscription de savoirs traditionnels, grâce à des dispositifs oscillant entre la réalité et la fiction et mis en vue pour marquer l'imagination des spectateurs, ont constitué un nombre élevé de démarches de toutes sortes échelonnées souvent sur plusieurs années précédant un projet. La collaboration serrée des deux artistes est allée bien au-delà de la simple convenance et de la seule efficacité pour la réalisation de ces projets. C'est d'autre chose dont il s'est agi ici. En examinant la dualité qui structure chaque oeuvre-site, on y

¹ Projets d'art public réalisés par Fleming & Lapointe: *Projet Building/Caserne #14* (Montréal, 1982-83), *Le Musée des Sciences* (Montréal, 1983-84), *La Donna Deliquenta* (Montréal, 1984-87), *The Wilds and The Deep* (New York, 1990), *These the Pearls* (London) et *Duda* (Madrid), 1992, *Matéria Prima* (Sao Paolo, 1994).

trouve un passé propre à chaque bâtiment, transformé par le savoir et l'expérience des deux artistes (ce qui était avant/ce qui est maintenant, ce qui était raconté/ce qui était occulté, ce qui ne se voyait pas/ce qui maintenant se voit). L'organisation de chaque oeuvre-site découle de l'entrecroisement de cette expérience subjective et individuelle soit celle des deux artistes entre elles, soit celle des artistes avec celle des nombreux intervenants impliqués dans la réalisation d'un projet, soit encore celle qui surgit de l'entrecroisement du regard des artistes avec ce qui apparaît au fur et à mesure que le déblaiement et le nettoyage du bâtiment s'effectuent. La situation est complexifiée du fait que chaque oeuvre-site n'est pas destinée à accueillir des objets à contempler, à être disposés et exposés dans les espaces aménagés. C'est faire *parler* l'édifice qui constitue en partie le projet créateur de Fleming & Lapointe, le faire *parler* par les différentes voies possibles considérant que le travail réalisé n'assurera qu'une vie éphémère au bâtiment (nettoyage, mise en valeur, détournements de fonction).

La réception par un public local et hétérogène a été le but premier des projets d'art public de Fleming & Lapointe. Chaque édifice a été repensé comme oeuvre ouverte aux multiples contenus à décrypter et dont les points d'articulation forment des réseaux de sens qui laissent libres les spectateurs d'y greffer, à leur tour, des éléments de leur propre perception, de leur propre mémoire et de leur propre expérience. En d'autres mots, le site architectural a été mis en éveil de l'intérieur par les artistes; il *parle* aux visiteurs qui y déambulent et le sillonnent plutôt qu'il ne sert de contenant à des objets qu'on y aurait exposés. Plutôt chaque oeuvre-site devient une entité et un lieu de lecture et d'interprétation à multiples niveaux. Si les auteures se sont immiscées dans le texte d'un édifice pour en faire surgir des sens propres, elles s'y sont inscrites à leur tour et subjectivement: le bâtiment est comme un texte ré-activé qui s'ouvre à la présence des visiteurs. Le site architectural devient un site artistique qui émane de l'édifice public abandonné de par ce que lui font et lui ajoutent les deux artistes. Tributaire du temps pour exister, ce site artistique est destiné à son tour à être assumé par les visiteurs et devient art public. Son espace a été réamé-

nagé dans les termes qui ont structuré l'espace quotidien de la vie même des artistes: cet espace est un espace amoureux dont la figure métonymique est le don mutuel des langues. En effet, en remontant à l'origine de leur rencontre (1981), on se rend compte, pour les deux artistes, de l'importance de la langue parlée par l'une et par l'autre - le français et l'anglais. Cette relation amoureuse s'est tissée sur le don mutuel de leur langue respective, échangée et apprise. Chacune a repris les mots, les phrases, les formes des concepts, les comportements et attitudes, les sensibilités attachées à l'une et à l'autre langue. «Pour chacune de nous, la langue maternelle de l'autre est l'entrée dans un autre ordre, un autre univers. La langue de l'une devient l'espace conceptuel de l'autre et le processus d'apprentissage nous ramène l'une et l'autre dans les premiers moments de mise en place de l'expérience et de l'expressivité de l'autre. Dès lors, on ne peut plus se raconter comme chacune le faisait avant, comme nous étions avant». ²

Sur le plan esthétique, le sens se produit dans un processus semblable à celui du don, en une sorte de transfert de cette relation duelle de l'oeuvre au spectateur. Ce processus de don marque tout autant l'organisation artistique (production) de chaque projet. «Nous avons décidé que nous essaierions de trouver une autre manière de communiquer avec le public, une manière qui incitait à assumer le potentiel que nous comprenions» ³. Les artistes ont assumé la renaissance - aussi provisoire fut-elle - d'un édifice public abandonné par ce jeu de croisement (donner-prendre) qui se retrouve comme modalité de perception de l'oeuvre par le spectateur. Fleming & Lapointe intervien-

² «For each of us, the mother tongue of the other is a door opened into another order, another world. The language of one becomes the conceptual space of the other, and the process of learning sends us back to those first moments of the constitution of experience and of expression. Suddenly we can no longer recount ourselves as we could before, as we were before.» Ibid., p. 38.

³ *Studiolo, The comparative work of Martha Fleming & Lyne Lapointe*, by Martha Fleming with Lyne Lapointe and Lesley Johnstone, Artextes Editions and the Art Gallery of Windsor, Montréal, 1997. p. 11. «We decided that we would try to find another way to communicate with an audience, a way that would bring to bear the potential we understood». Traduction de l'auteure.

nent somme toute minimalement sur les édifices abandonnés qu'elles ont choisis - si on compare leurs interventions à celles spectaculaires de l'artiste Matta-Clark également sur des édifices inoccupés, artiste qui fut pour elles une constante référence. Leur méthode de représentation de chaque édifice consiste à le faire *parler* en ses mots propres, tout en étant aujourd'hui désaffecté et déserté. Cela se fait en prenant comme assise les espaces et structures architectoniques intérieurs mais non l'enveloppe extérieure ni les façades. La préoccupation de Fleming & Lapointe va vers ces gens qui fréquentèrent ces lieux publics ou qui y travaillèrent. Qui étaient ces gens et, implicitement que sont-ils devenus? Et nous, ici et maintenant, qu'attendons-nous de ces lieux décanés où nous déambulons d'une manière si différente de ces occupants d'alors? Dans le Musée des Sciences (1984), le bureau de poste à l'architecture beaux-arts, les questionnements des deux artistes face aux sciences et aux origines de certains savoirs se sont fait entendre par la mise en vue d'objets (instruments optiques, instruments chirurgicaux anciens), disposés dans des espaces détournés de leur fonction première, nettoyés et transformés thématiquement ou bien aménagés pour en marquer la destination originelle. Ces dispositifs questionnaient le savoir médical en faisant voir la manipulation des modes de perception et les conséquences néfastes qui s'ensuivent socialement pour les personnes. De la cave au grenier, le parcours de représentation offert au spectateur l'amenait à une mise à distance du bâtiment, le rendant lisible dans ses codes architecturaux et de circulation, dans les conventions de perception qui s'y rattachaient.

Les objets disposés dans les pièces n'étaient pas destinés à être contemplés comme objets de curiosité ou bien comme fétiches nous renvoyant à une illustration de type ethnologique du monde. Ils apparaissaient comme les instruments de pouvoir des détenteurs du savoir. En reprenant, par exemple, des objets destinés à l'optique, à la médecine, à la gynécologie, l'objectif visait à faire voir autrement ces savoirs, dans une perspective qui dévoilait l'exploitation humaine et la mise au silence des individus - particulièrement des femmes - auxquelles ces instruments étaient destinés et s'appliquaient. Les artefacts

utilisés dans ces mises en scène étaient ou bien originaux ou bien modifiés sinon fabriqués de toutes pièces par les artistes. Ainsi se greffaient à l'architecture intérieure de l'édifice des peintures reprenant un vocabulaire ancien, points de narration balisant la circulation dans l'édifice, des objets singuliers et rares (objets et fragments d'objets vrais ou faux, dessins au mur, mobilier d'un autre âge, espaces simplement nettoyés et montrés tels quels ou bien occupés par quelques dispositifs ayant partie liée avec la torture, petite ou grande, physique ou psychique) dont le sens originel est en partie oublié. Fleming & Lapointe exposaient des sources à la fois réelles et fictionnelles de nos savoirs actuels afin de les dépouiller de leur aura mystifiante. Ces objets et lieux, en tant qu'instruments de savoir, se retrouvaient donc objets de curiosité d'un Musée des Sciences fictif. Mais cette mise en vue n'illustre pas pour autant un propos fermé sur lui-même mais permettait aux spectateurs de construire des lectures multiples de ce parcours. L'édifice devenait oeuvre d'art de par l'intervention des artistes et par la réception des spectateurs. Contrairement à un véritable Musée des sciences, il n'y avait pas ici de contenu à communiquer de nature unique, déterminante ou autoritaire. Le contenu se modelait à l'expérience et la mémoire des spectateurs, sans objectif scientifique mais à contenu critique qui se révélait dans l'entrelacement des éléments exposés et la mémoire qu'ils suscitaient.

La valeur sociale de tels projets a d'abord dépendu du public, non de la pérennité qu'assure l'entrée de l'oeuvre dans l'histoire de l'art bien que ces projets d'art public de Fleming & Lapointe ne furent présentés en public que pendant quelques jours, à peine quelques semaines. Pendant des années, les deux artistes n'ont pas voulu disséminer la documentation photographique rattachée à leurs projets publics, préférant cette mémoire singulière des spectateurs au souvenir médiatique dont regorgent les publications sur l'art et les archives institutionnelles. C'était ainsi se situer hors l'histoire construite à coups de médiatisations, hors les pouvoirs de qui font l'histoire officielle: projet radical s'il en fut que d'affronter ainsi les institutions artistiques libérales, couramment nourries de ce qui les conteste.

L'institution muséale a cependant reconnu le travail des deux artistes en accueillant, en exposition solo, des installations conçues pour leurs espaces propres: ce fut d'abord *Eat Me/Drink Me/Love Me* au New Museum of Contemporary Art de New York (1989), puis, à l'initiative de la conservatrice Elga Pakasaar de la Art Gallery of Windsor (Ontario, 1997), une exposition d'oeuvres et d'objets issus en majeure partie de précédents projets d'art public ont été mis en exposition comme simples documents et fragments de projets antérieurs mais comme éléments d'une exposition conçue comme une installation. Cette exposition a ensuite été accueillie dans les salles du Musée d'art contemporain de Montréal au cours de l'été 1998 sous le titre de *Studiolo* (1998).

Pour ces artistes, le terrain mouvant des sens émanant de ces projets d'art public n'a entraîné ni hermétisme ni ésotérisme: l'installation de type ethnographique faite d'objets et de projets intérieurs ont somptueusement rempli les salles du Musée: ils apparaissaient comme des fragments de mondes révolus, souterrains et étranges, aux assises lointaines et secrètes qui nous déterminent encore. La stratégie de mise en exposition adoptée ne fut pas différente de celle qui fut adoptée pour la mise en scène des édifices abandonnés: un don de mémoire mutuel, entre les artistes et les spectateurs, était nécessaire et c'est dans cette relation à la fois fragile et durable que l'oeuvre existait. L'appel à la mémoire des spectateurs aura été précédé par la mise en jeu de celle des artistes elles-mêmes: tout au long de leur travail de réflexion, de conceptualisation, de documentation et de réalisation des projets, leur méthode de travail a été faite d'apprentissage et de déchiffrement, d'intégration de la langue de l'une à l'expérience de l'autre. De la même façon, le spectateur greffa sa propre expérience à ce qui lui était donné à déchiffrer, se construisant un sens aussi pertinent que réel, en relation intime avec celui des artistes.

L'histoire de la modernité en art s'est nourrie du mythe de la création individuelle de l'artiste unique qui a contribué à creuser le fossé

entre l'art et la vie, entre l'artiste et le public tout au long du XXe siècle. La nature inachevée et ouverte des projets d'art public de Fleming & Lapointe, fondée sur la relation de l'une à l'autre et d'elles au public, a été soustraite aux hiérarchies et préséances qui ont fait la force et la faiblesse du modernisme. À l'inspiration unique d'un artiste unique se sont substitués *l'amour*, la *communication*, *l'entraide*. Parler d'art en terme de relation amoureuse peut paraître suspect: l'art frôlant à ce point la vie risque de s'y confondre. Le risque a été pris. Ces artistes ont voulu non pas détruire l'art mais le réduire: pour cela, elles se sont mises à deux et ont bâti leurs projets d'art public des lieux architecturaux transmutés en lieux artistiques, des lieux sans nom ont été réinstallés en lieux de mémoire. Des lieux abandonnés ont retrouvé le respect perdu dans le délabrement qui les affectaient. Le projet créateur a été conçu comme projet amoureux.

Revenons sur l'apprentissage de la langue comme métaphore de la production et de la réception de ces projets. Pour le spectateur qui déambulait d'une pièce à l'autre, gravissant les escaliers, jetant son regard par une embrasure de porte, saisissant une mise en vue d'objets, d'instruments, d'images peintes, il y avait un langage qui se formait ainsi de cet entrecroisement avec le lieu. C'est là que l'oeuvre devenait littéralement oeuvre *du public*: l'expérience esthétique amène le spectateur à des réalités impossibles à expérimenter hors ce dialogue incessant. L'oeuvre est reçue dans le dialogue, non dans un lieu mythique que favorise la notion d'art éternel.

«Il n'y a pas d'homme qui aurait pu faire ce travail!» s'exclama un inspecteur de la ville de Montréal chargé de surveiller les travaux dans l'édifice du Bureau des Postes (le Musée des Sciences, 1984). Cet homme prenait à rebours un préjugé commun face aux femmes quant à leur prétendue inadéquation physique (force, dextérité, savoir faire), en le reversant pour, au contraire, voir dans ces grands projets la marque du féminin (méthode et organisation du travail et de la pensée, savoirs faire, conception de l'art comme don). Faire *parler* un édifice, révéler la sensibilité et l'intelligence des espaces architecturaux, tra-

vailler *in situ* c'est opter dans le cas de Fleming & Lapointe pour l'éphémérité. Elles ne sont pas les seules à se buter à la croyance en art «que tout ce qu'on perd, que tout ce qu'on donne, va quelque part comme si c'était un investissement» (Martha Fleming). Ce *retour* a été dans leur cas particulièrement rare et fragile jusqu'à très récemment; par ailleurs leur public le plus fidèle, local et hétérogène, leur aura toujours fait confiance et le mieux répondu à leurs projets. De plus, une communauté de femmes a constitué le réseau d'appartenance des artistes. Ce milieu a permis à Fleming & Lapointe de travailler malgré tout en dehors des cadres établis. «Nous ne sommes pas angoissées seulement au sujet de notre *investissement*, mais au sujet de notre vie au complet» concluaient-elles en 1986⁴. Pourtant elles n'ont cessé de concevoir leur travail artistique dans des édifices abandonnés comme pouvant changer la vie. S'il est courant de parler de désir en art, il est plus rare d'y parler d'amour: «Les gens ont absolument besoin d'amour, si nous pouvons leur en donner un peu, c'est déjà beaucoup». L'art des années 60, selon Lyne Lapointe, avait dégénéré en un individualisme forcené qui a obligé les artistes à «se tenir tranquilles», rendant de plus en plus difficile et problématique le rapport avec les spectateurs considérés sans appartenance à aucune collectivité. Un désintérêt grandissant pour l'art contemporain en a résulté. Pour Fleming & Lapointe il est essentiel de s'adresser à l'expérience subjective et à la mémoire individuelle des gens et cela concerne au premier chef leur sens d'appartenance. L'expérience esthétique qu'elles ont visée a eu tout à voir avec cette appartenance et cette mémoire collective de plus en plus occultées. L'histoire de l'art comme histoire des objets - qui domine encore malgré les changements méthodologique et idéologique en ce domaine - laisse de côté le fait que tant d'oeuvres, dont celles qui nous intéressent ici, ont été conçues en terme de relation, rejoignant en cela un filon radical et rare qui a rayé la surface lisse du modernisme tout au long de ce siècle: «Je suis tout à fait prête à être responsable d'un projet, dans le temps et le lieu où il est réalisé; mais je ne veux pas *maintenant* avoir à justifier ce qui a été lié à un temps

⁴ Entrevue de Martha Fleming et Lyne Lapointe avec l'auteure, printemps 1986.

et à un lieu qui sont révolus. Je ne veux pas non plus détacher un projet de son moment et n'en discuter que sur le plan formel ou philosophique» de conclure Martha Fleming ⁵.

Fin du texte

⁵ Extraits d'entrevue parus dans un article rédigé par l'auteure, *L'art par amour*, paru dans *Possibles*, no. 3, vol. 11, été 1986.