

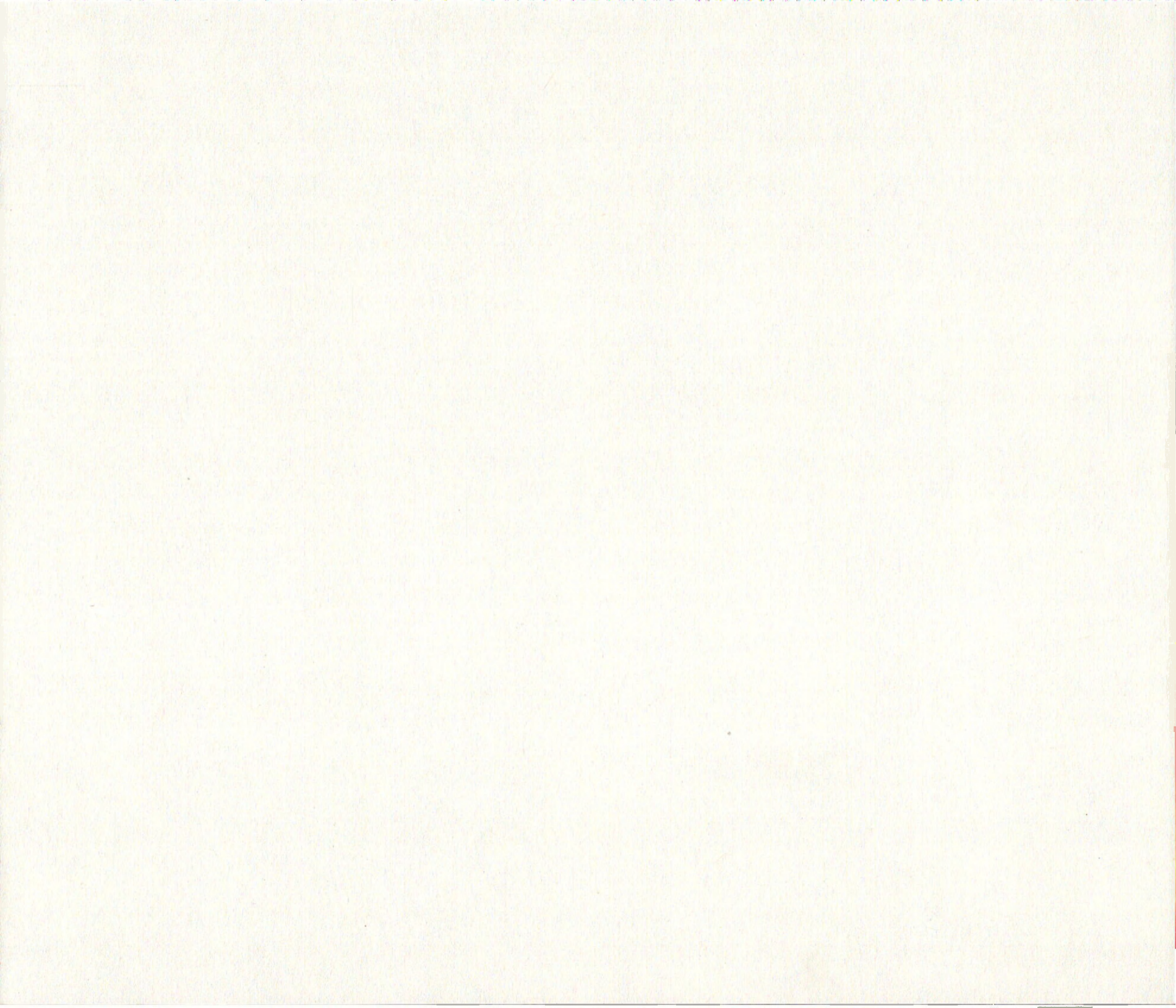
LIVRET D'EXPOSITION

SKOL

PROGRAMMATION 1989-1990

Olive Noire

PAJE Éditeur



LIVRET D'EXPOSITION
SKOL
PROGRAMMATION 1989-1990

Livret d'exposition SKOL
Programmation 1989-1990

Centre des arts actuels SKOL
4060 boul. St-Laurent, esp. 107
Montréal (Québec) H2W 1Y9

PAJE Éditeur
Collection «Olive Noire»

Correspondance :
PAJE Éditeur
C.P. 987, Succ. C
Montréal (Québec)
H2L 4L6

Distribution :
Artexte
3575 boul. St-Laurent
Salle 303
Montréal (Québec)
H2X 2T7
Tél. : (514) 845-2759
Fax : (514) 845-4345

Cette publication a été rendue possible grâce aux artistes et aux membres du Centre des arts actuels SKOL et des subventions au Fonctionnement du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts de la communauté urbaine de Montréal et du ministère des Affaires culturelles du Québec.


Dépôt légal : Deuxième trimestre 1991
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

© PAJE Éditeur et le Centre des arts actuels SKOL 1991
Tous droits réservés
ISBN : 2-9801495-5-1

LIVRET D'EXPOSITION

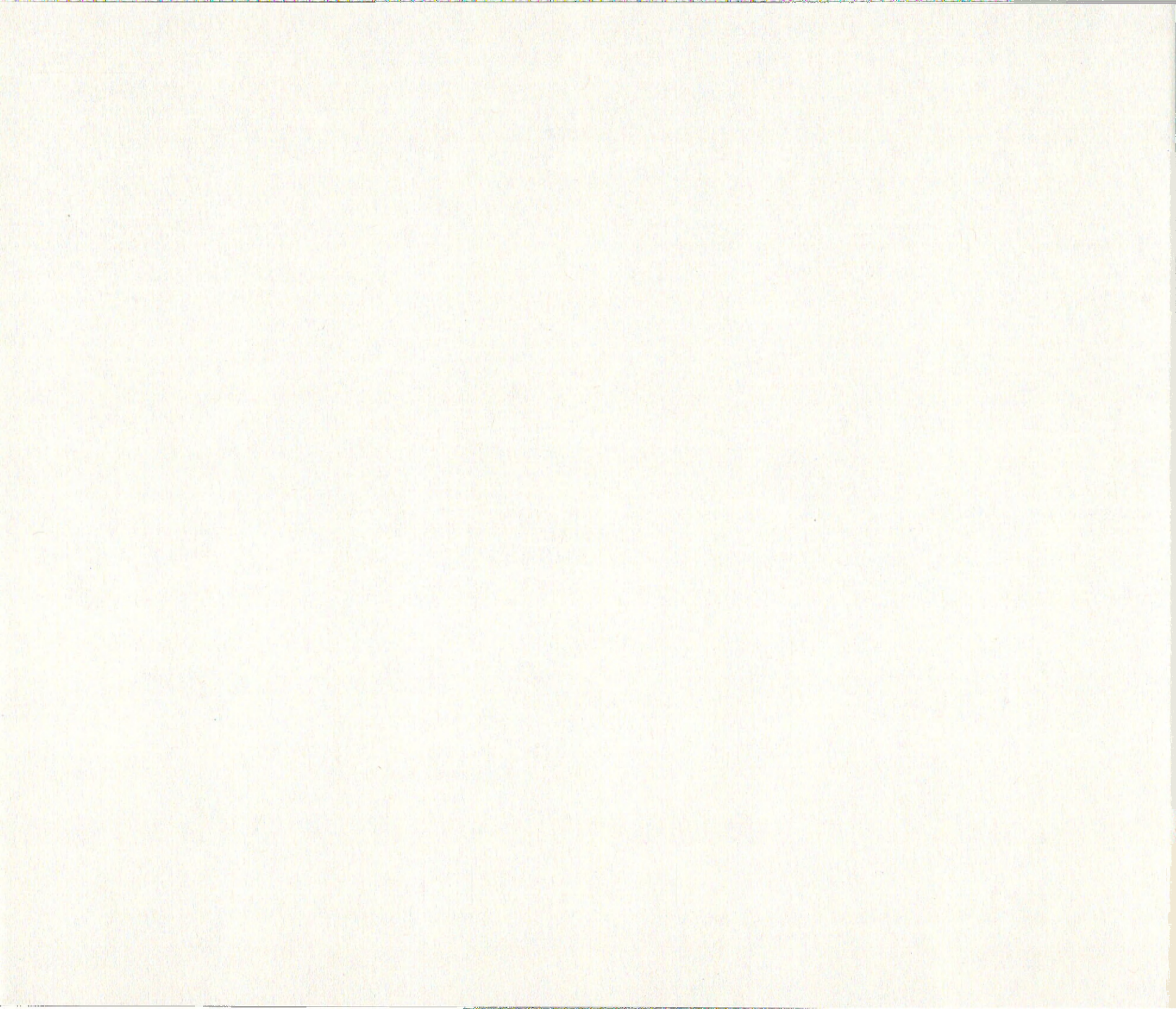
SKOL

PROGRAMMATION 1989-1990

 Olive Noire

PAJE Éditeur

PRÉSENTATION	
MARIE-FRANCE BEAUDOIN	9
PRÉFACE	
SONIA PELLETIER	10
JEAN-ÉMILE VERDIER	11
PASCALE BEAUDET	
PAYSAGES MÉTALLIQUES	12
ANTOINETTE DE ROBIEN	
LA LÉGENDE DES FORMES	14
GUY DURAND	
CARREFOUR EN DÉRIVE	16
MARIE-SYLVE HÉBERT	
SCULPTURE DEHORS-DEDANS	18
MARTINE MEILLEUR	
MARY-ANN CUFF : PEINTURE DE CARTON	20
YVAN MOREAU	
VARIATIONS	22
CLAIRE PAQUET	
PERDRE DE VUE «L'HORIZON»	24
SONIA PELLETIER	
L'HERBIER OU LA TRILOGIE DU MESSAGE	26
MANON RÉGIMBALD	
AUX VOYAGEURS DE LA NUIT	28
HÉLÈNE TAILLEFER	
QUAND L'INTERVENTION S'INSTALLE...	30
JEAN-ÉMILE VERDIER	
VYNIL INSTALLATION	32
PAUL BÉLANGER — ANDRÉ PAUL	
SOUS LA GALERIE (IRONIE)	35



PRÉSENTATION

Au Centre des arts actuels SKOL, nous cherchons à identifier, encourager et mettre en circuit les nouvelles tendances de l'art actuel telles que pratiquées notamment par les artistes et les critiques de la relève en art visuel à Montréal et en région. Soulignons ici que nous entendons par *relève* les premières périodes de positionnement dans le travail artistique. Avec les années, il nous est apparu évident que ce travail nécessitait davantage qu'un lieu, qu'un encadrement, il méritait une trace durable. Ainsi est né le projet du *livret d'exposition* : un(e) critique serait invité(e) à commenter le travail de l'artiste et ce, selon le calendrier de la programmation d'une année.

La réalisation du *Livret d'exposition 1989-1990* représente une étape importante pour SKOL. Cet événement concrétise une volonté toute skolienne d'actualiser les transformations qui marquent la pratique par la réflexion et la théorie.

Nous souhaitons que ce livret soit le reflet du mérite et de la pertinence du travail des participant(e)s. Tous sont guidés par une volonté de penser l'art actuel soit en pratique ou en théorie. On retrouve, dans les textes comme dans les pratiques, un éclatement des genres et des styles, une diversité d'approches.

C'est une joie de vous offrir aussi le texte des poètes Paul Bélanger et André Paul. Nous ne pourrions réaliser un livret sans offrir à la poésie une feuille blanche, elle qui habite si chaleureusement notre espace, certains dimanches.

Nous aimerions remercier sincèrement les personnes du Groupe des '18', qui ont si généreusement offert de leur temps et de leur énergie afin de permettre et la survie et l'épanouissement de SKOL à des moments fort difficiles. Sans cette implication, SKOL n'en serait pas là, et nous n'osons imaginer quels lieux seraient alors réservés aux artistes.

Marie-France Beaudoin
Directrice
février 1991

PRÉFACE

LES ARTISTES, CEUX-CI PARMIS TANT D'AUTRES...

De cette programmation, il est difficile de soulever les enjeux réels, car les participant(e)s sont les privilégié(e)s d'une sélection issue dudit processus démocratique. Ils n'ont pas été recrutés ou invités, ce qui faciliterait la tâche de la justification. Mais, pour peu que l'on endosse ce choix, hormis les refusé(e)s, il faut également être sensible à une notion de temps. Du dépôt de son dossier à l'exposition de son projet, il a coulé beaucoup d'eau sous le pont... Ce qui est présenté n'est pas un résultat, une finitude. Pour certain(e)s artistes, il s'agit d'un compromis, d'une réalisation dépassée, d'une continuité, d'un arrêt momentané, d'un trou rempli, d'une expérimentation, d'un lieu-où-ça-se-passe-enfin, ou d'un risque. Bravo si c'en est un ! L'avenir est dans l'incertain. Les artistes qui plangent sont ceux que l'on oublie pas, qui vous ramènent provisoirement à la liberté.

Le simple fait que cette programmation se situe à la fin d'un siècle et au début d'un nouveau suffirait-il à la justifier et à la mettre en relief ? Sans vouloir l'intégrer dans le continuum d'un conditionnement historique, elle mériterait peut-être, à cause de certaines pratiques, que l'on en fasse l'urgence d'une génération.

Cette génération n'est pas celle qui organise les colloques sur la différence entre inter, pluri et multi-disciplinaire. C'est celle qui, peu après sa naissance, voyait et entendait déjà tout ça sur une même scène ou dans un même lieu. C'est celle dont la pratique commence par là et dont la quête est tout autre. C'est celle qui a aujourd'hui comme défis de « normaliser les différences » et de réunir ou rendre accessibles les savoirs qui ont été dispersés dans des champs isolés et spécialisés. On reconnaîtra qu'à l'intérieur de cette programmation il n'y a presque essentiellement que des installations. Les sculpteur(e)s, les peintres ou les dessinateurs(trices) débordent largement du cadre de leur discipline. Ces artistes sont soit des constructeurs de

formes soit des metteur(e)s en scène d'objets. Si, selon une enquête menée sur l'utilisation du terme « installation » dans la critique d'art au Québec¹, le terme n'apparaît qu'en 1980 et n'est d'abord utilisé que très fébrilement, il est actuellement devenu courant et incontournable.

En traversant ces pratiques, on me concédera qu'il y a ici de véritables constats poétiques qui métamorphosent et mettent en lumière des enjeux parfois écologiques ou simplement humains. Des richesses pour qui veut bien s'en laisser saisir, qui colportent des notions de danger, un souci de remise en cause, mais aussi des projets qui nous renvoient à notre propre ignorance. Tels sont les défis du langage visuel. Pourtant, devant l'inclassable ou l'inintelligible, il y a, selon Valère Novarina, « un non-savoir à apprendre. Notre intelligence doit parfois s'entraîner à mordre un peu la poussière ».

Quiconque croit à ces futurs « réformateurs de la pensée » ne passera pas à côté de l'inscription de leurs faits et gestes. Qu'elle soit faite à partir d'un « corps à corps » avec l'œuvre ou d'un parcours déviant, la critique, tout comme le spectateur, doit pouvoir voyager avec cette production (création), s'en investir car elle permet d'en savoir davantage sur notre propre identité. Elle cache un intérieur, un puits de non-dit et de non-là qui attisent le désir. Atemporel, l'art permet de risquer que l'on soit autre chose que ce que l'on est déjà.

Sonia Pelletier

Note

1. Anne Bénichou, « L'installation : défi ou renouvellement pour la critique », *Esse*, n°12, Printemps 1989, pp. 43-50.

LA CRITIQUE D'ART EN GÉNÉRAL

Comme l'écrivain — comme écrivain — la critique ne se connaît que deux tâches, qui n'en font qu'une : écrire, se taire.

Gérard GENETTE

Ce *livret* a été conçu pour deux raisons au moins : la première, pérenniser des événements ; la seconde, concevoir un « espace » pour la jeune critique, à l'instar de la galerie qui offre un espace d'exposition aux jeunes artistes québécois — faut-il préciser que la jeunesse, ici, n'est pas une question d'âge. Lecteurs et lectrices, vous tournerez ainsi ses pages et vous aurez l'impression de passer de pièce en pièce, chacune réservée à une exposition. Seulement voilà, les œuvres auront disparu, une reproduction et un texte auront pris leur place ; ce retrait des œuvres, qu'on le veuille ou non, est une des premières conditions pour qu'une critique s'élabore, et il semble dès le départ qu'écrire sur l'œuvre s'interdise.

La critique-graffiti

Pris au pied de la lettre, la critique qui écrit sur une œuvre ou une exposition serait l'auteur de graffiti tracés à même les œuvres ; il serait très vite traité de vandale pour avoir pris les œuvres comme fond pour écrire. Le principe premier d'une telle critique : tailler dans l'œuvre ou l'exposition. Le graffiti peut-être tendre ou impitoyable ; il touche ; il écorche ; il est incisif ; mais il n'a une fonction critique que manipulée par les artistes. La *Joconde* est certainement l'œuvre la plus « abîmée » par un tel procédé, encore que les interventions ne se fassent que par reproduction interposée. Dans le domaine de la peinture, il faut souligner le célèbre cas de *Erased de Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg, où l'artiste intervient à même l'original. Remarquons que, dans un cas comme dans l'autre, à partir du moment où l'on se sert de l'œuvre comme fond, elle se retire sous la forme d'une reproduction ou en s'effaçant.

La critique-polyfills

Il semble donc que, dès qu'on s'avise d'écrire sur des œuvres, elles opèrent un inévitable retrait. Les discours critiques se sont armés d'un bon nombre de moyens pour combler le vide qui s'ensuit. Ces moyens peuvent être rangés en deux catégories. Une première, à un niveau sémiotique, rassemblent les moyens qui consistent à représenter l'œuvre absente ; la description est la forme la plus simple, l'interprétation la forme la plus complexe. Une seconde, à un niveau pathétique, réunit les moyens dont la critique dispose pour envahir corps et âme la vacance de l'œuvre. Quoi qu'il en soit, la critique n'aura toujours pas parlé des œuvres tout en ayant déjà trop dit. Faut-il comprendre, de là, la seconde tâche de la critique selon Gérard Genette : se taire ?

La critique-suture

Pour la critique, cependant, se taire ne va pas sans écrire. À quoi cela revient-il d'écrire pour la critique, mis à part combler un vide ou égratigner les œuvres ? Il est en train de détourner le regard des œuvres pour se tourner vers la page blanche ou l'écran cathodique, et commence à écrire ; d'où lui vient cet élan ? Qu'arrive-t-il, là, maintenant, après que, dans un premier temps, l'œuvre comme objet sur lequel on aurait écrit se soit retirée, ce qui coupe court à tout bavardage ; et que dans un deuxième temps la critique comme sujet capable de combler la béance laissée par le retrait de l'œuvre s'éclipse à son tour, interdisant ainsi une parole réifiante ? Faut-il mettre en doute la pertinence de la critique ? L'œuvre n'est-elle pas ce qu'il y a de plus clair ? La critique est-elle une technique de reproduction parmi d'autres de « l'œuvre à l'ère de sa reproductibilité technique » ?

Dans ce double mouvement du retrait des œuvres et du détournement du regard, l'œuvre s'instaure en *origine* et en origine du texte. La critique, en écrivant, se met à faire œuvre de création ; ce n'est pourtant pas lui qui en est le moteur, mais les œuvres à partir desquelles il s'est mis à écrire, ou plus précisément à partir du « vide » que leur incontournable retrait. Ça n'est pas lui, le critique, qui pense son texte ; ça pense son langage hors de lui à partir de l'œuvre.

Dans le champ de la critique, les mots sont de Roland Barthes, « la première règle objective est [...] d'annoncer le système de lecture, étant entendu qu'il n'y en a pas de neutre ». Or le système de lecture se trouve « annoncé » par l'œuvre même dans l'expérience que la critique fait de l'œuvre. Si l'expérience comme telle est toujours singulière et varie selon le spectateur-lecteur, la *forme* de l'expérience reste constante. C'est elle qui dispose les modalités de la lecture. À l'âge classique elle aura joué sur l'attitude perceptive du spectateur. À l'âge moderne, l'œuvre joue, d'une manière de plus en plus accentuée, sur la forme de l'illisibilité. La critique se développe d'ailleurs dès la fin du XIX^e siècle, alors que les œuvres requièrent de moins en moins des spectateurs une attitude contemplative. Il semble que l'œuvre d'art moderne ait eu besoin qu'on la *prolonge*, seule garantie pour elle de son instauration en un système de signes et ainsi, de son articulation avec le réel.

Ce « prolongement » serait en quelque sorte la *texture* de la critique, sa logique propre alliée à celle de l'œuvre, qu'il ne faut plus ignorer, et qui se trouve aux antipodes d'un travail d'esthétisation ; quelque chose comme le maintien d'une expertise, d'une distance, dans une situation de jouissance ; quelque chose comme une sensibilité à la forme de l'expérience dans l'expérience même de l'œuvre.

Jean-Émile Verdier

PAYSAGES MÉTALLIQUES

PASCAL BEAUDET

La sculpture, depuis les années soixante, revêt des formes déconcertantes. Elle s'accroche aux murs comme un tableau, se laisse piétiner comme un carrelage, se suspend au plafond comme un rideau, utilise les matériaux les plus variés, du cactus à l'air de Paris en passant par tous les métaux existants, sans compter le bois dans ses divers états, du tronc brut à l'objet soigneusement sablé et verni. On en a même fait des *Histoires (de bois)* où des maisonnettes avoisinaient des assemblages hybrides.

Chez quelques sculpteurs québécois, le métal est privilégié — à titre d'exemples, citons Roland Poulin, Michel Goulet, Eva Brandl ; même Betty Goodwin, lorsqu'elle délaisse la peinture, s'attache à réaliser des objets en métal. Il arrive parfois que les sculpteurs qui favorisent un matériau poursuivent une exploration liée à la nature de celui-ci ; les textures, les formes en dépendront étroitement. Le travail de Chantal Bélanger, pourtant très lié au métal, véhicule un message dont la signification ne se réduit pas à ses formes. Ici, point de monumentalité ; pas de séduction non plus. Une préoccupation qui s'exprime à travers deux sculptures « incontournables » (ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut en faire le tour) et quelques autres qui sont accrochées au mur.

Ces deux sculptures sans titres prennent l'apparence de tables : le plateau de l'une d'entre elles est constitué de trois plaques de tôle ondulée. À un bout de la table, un coquillage ; à l'autre, deux poignées permettant de faire fonctionner le dit objet. Évoquant très sobrement la mer, cette table — de jeu — perd son sens si on ne l'actionne pas. L'autre œuvre sans titre est plus complexe. Ces mêmes plaques de tôle s'accompagnent cette fois à une extrémité d'un cercle dentelé rappelant une scie ronde. Sous la tôle, des moulages de pommes de terre sont suspendus à des tiges et placés à différentes hauteurs. Une manette fait bouger le cercle, dont l'autre moitié est pleine. La polysémie conférée à la table permet une autre interprétation : l'industrie recouvrant de sa nuit ce qui a déjà été un lieu plus naturel. Grâce aux procédés mécaniques, les œuvres de Bélanger acquièrent une dimension temporelle ; l'ici et maintenant de ces deux sculptures défie la reproduction photographique. La personne qui les manipule est invitée à se laisser absorber par le mouvement à deux temps, obsessif, berceur, bien que l'appareillage rudimentaire combatte cet effet ; une certaine résistance à la facilité s'exerce alors.

Ces deux sculptures pourraient former un tout, en tant que constructions unitaires. Les prétendre fragmentées serait assurément abusif, bien qu'à condition de le vouloir vraiment, on puisse partir à la chasse aux fragments et en ramener une belle moisson, quelles que soient les œuvres. L'unité n'équivaut pas forcément au verrouillage du sens ; il s'agit ici d'un ensemble cohérent.

Revenons à ce que ces œuvres veulent montrer : la mer, un ancien champ cultivé... des paysages, finalement. Quoi de plus surprenant que de constater que ces sculptures — qui méritent indéniablement leur nom — se rapprochent de la peinture par le thème. Robert Smithson écrivait en 1967 : « La séparation de l'art en catégories telles que peinture, architecture et sculpture est sans doute une des choses les plus malheureuses que l'on ait pu faire ! » Malheureuse, sans doute, mais bien pratique pour l'historien de l'art.

Chantal Bélanger, du 26 mai au 17 juin 1990. Photo : Guy L'Heureux, Photographe.

Quoi qu'il en soit, on perçoit ici des vestiges du temps très ancien où peinture et sculpture ne faisaient qu'un. Et n'est-ce pas, au fond, ce que l'installation tente de faire : retrouver l'unité perdue entre des disciplines éloignées ?

Dans *Passages in Modern Sculpture*, Rosalind Krauss explique que l'histoire de la sculpture moderne, depuis Rodin, peut se lire comme un décentrement du lieu original de signification du corps, depuis sa partie centrale jusqu'à sa surface. L'espace, qui constituait au départ le cœur de la sculpture, en vient progressivement à s'amenuiser, jusqu'à l'élimination complète — entre autres, chez Carl André. Depuis les minimalistes, l'identification de la sculpture et du sculpteur s'est emparée à nouveau de l'objet. Qu'en est-il de l'espace ? Chez Chantal Bélanger, un échange s'institue entre celui-ci et la sculpture : le vide est partie prenante de l'œuvre. Il la traverse, ce qui définit un nouveau mode d'existence de la sculpture, lequel est d'ailleurs partagé par d'autres artistes. Mais où se situe la différence, demandera-t-on, entre l'espace des constructivistes et celui qui prévaut aujourd'hui ? L'ancien espace fonctionnait sur le mode de la transparence, il existait par négation. Celui de Bélanger existe par addition.

Les autres œuvres de l'exposition, en contraste, reposent sur le mur. Ces tables devenues tableaux en relief tiennent un propos vertical ; la *Guillotine aux citrons* rappelle cet ancien procédé de raccourcissement des corps, tempéré ici par l'emploi de fruits moulés, certains coupés en deux, alignés comme sur un boulier compteur. Les *Strates* poursuivent la logique des deux premières œuvres mentionnées : on pourrait les qualifier de tableau à cause des nombreuses textures utilisées et des pigments ocre, brun et noir qui colorent les moulages de pommes de terre. On peut aussi voir ces *Strates*, comme le titre le suggère, comme une métaphore de la cueillette archéologique, une coupe stratigraphique exposant les artefacts préservés, comme si l'agriculture était une activité en voie de disparition. Sur un autre plan (horizontal celui-là) les strates sont déposées sur le bois et superposées : couches de ciment, moulages et plaque de tôle. La lecture aurait pu se faire tant horizontalement que verticalement, mais la disposition la complexifie.

Les *Chartes*, placées en début de parcours, pourraient représenter toute l'exposition, par procédé métonymique (la partie pour le tout). Composées d'un verre grossissant et de divers objets placés en-dessous, une mire, un pendule, des fils de fer, elles donnent l'illusion du plus grand, comme les tables miment les paysages.

L'austérité visuelle de ces installations démontre que l'artiste a choisi : du côté de la matière brute plutôt que de celui de la séduction, du côté du rugueux, de l'accidenté, de l'usé ; du côté de l'évocation par des éléments plutôt abstraits, où quelques éléments figuratifs nous donnent des indices pour accéder à l'œuvre.

Note

1. Robert Smithson, « What is a Museum ? », *The Writings of Robert Smithson*, textes rassemblés et présentés par Nancy Holt, New York, 1979 ; cité par Jean-Pierre Criqui, « Actualité de Robert Smithson », in *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, éditions du Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 319.



LA LÉGENDE DES FORMES

ANTOINETTE DE ROBIEN

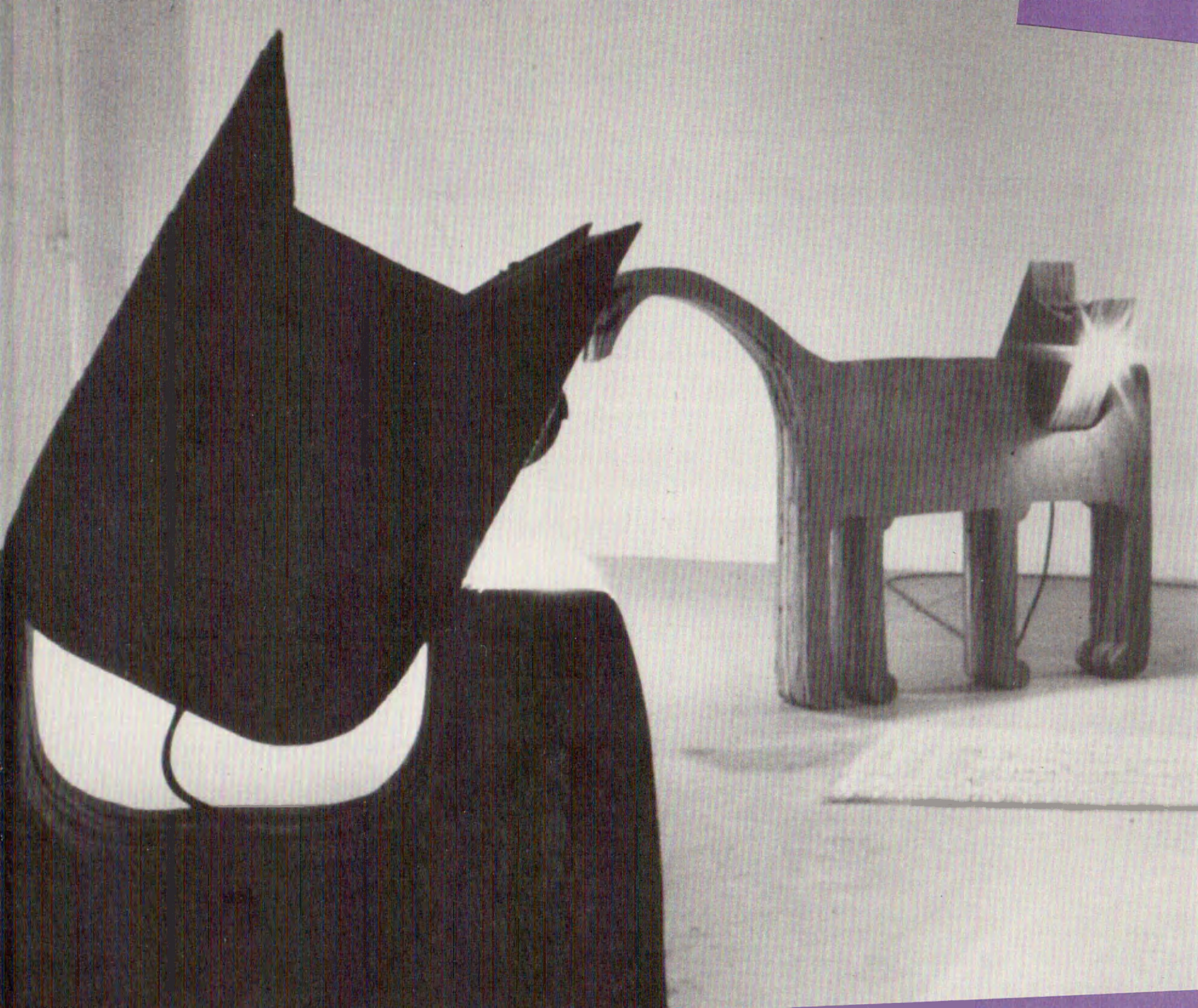
Malgré une formule lapidaire qui laisse présager l'indépendance réciproque des deux créateurs, *Émile expose les Choses/Bêtes*, *Berri expose Vaudois*, installation commune mise en scène à la galerie Obscure (Québec) et à la galerie Skol (Montréal), souligne le rapport entre le lieu théâtral et l'espace de l'art.

Scénographie ? Il s'agit plutôt de l'osmose d'un travail sur la *materia prima*, aux motifs récurrents du plein et du vide développés par Émile Morin, et de la narration, point fort de l'imaginaire de Berri Bergeron, qui donne la préséance au concept visuel au détriment de celui de la représentation. « Vaudois », né pendant un stage d'architecture à Lausanne, est un personnage qui ne cesse de se reproduire en 2 et 3 dimensions. Hantise multipliée qui « persiste à exister », il aime à se présenter dans des situations diverses tout en conservant son apparence initiale. Quant aux « Choses/Bêtes », simples témoins du phénomène de récupération plastique, elles sont constituées d'une suite de formes résiduelles nées au hasard d'autres constructions. Devenues supports de recherches picturales, elles n'en retrouvent pas moins leur état de matière brute pour induire un jeu d'assemblage à l'intérieur d'un labyrinthe étrange. En creux, en relief, les éléments du puzzle sont signalés par des flèches cochées dans des socles de bois : la forme imaginaire est à la fois objet désigné et cible du regard ; ainsi accusée, elle renvoie au compartement obsessionnel du voyeur et, plus naïvement, à la focalisation involontaire du spectateur sur un centre mis exprès en évidence. Or, on remarque la fixité de ces silhouettes, prises dans un traquenard humoristique qui renvoie aux bifurcations statiques de l'orientation des objets. Un animal somme toute pris ou piège, comme peut l'être l'interprétation ordinaire d'un visiteur dont la lecture

s'arrête à la compréhension des formes pleines, sans souci du motif vide, de l'empreinte laissée par une sculpture. Cet être abstrait, qui a pourtant pris corps, explique l'infinité des variations de la silhouette, perçue dans un rapport de complémentarité entre le pôle positif (Vaudois) et son pendant négatif (les Choses/Bêtes). Autonomie d'une figurine qui, par sa redondance même, devient le décalque palpable d'une illusion visuelle, stéréotypée, où le contenant s'oppose au contenu.

La représentation figurative s'appuie ici sur le fantastique pour aboutir à un réalisme plastique des plus étonnants. Au sol, des fragments ordonnés de carrelage méticuleusement brisé forment la toile de fond, la mosaïque sur laquelle paît un troupeau de bêtes incongrues. Une frise de plâtre, qui reproduit en moulage les mêmes motifs, encercle géométriquement le territoire de chasse. Transposition des bas-reliefs antiques, ces ornements fourmillent de personnages mythiques : chats ésotériques ou lapins mutants ? Le bestiaire insolite déroule, immobile, un long chapelet de créatures fictives menacées d'extinction, comme en témoignent la présence de cartouches et la déconstruction de l'assemblage physiologique, la tête d'une forme étant parfois déposée, à même le sol, à côté de son corps. La problématique de l'installation s'inscrit donc dans une réflexion sur le langage des arts de la scène (question de la forme dans l'œuvre) ; alors que l'imaginaire est ciblé, la forme pleine constitue un référent, visible par contraste avec son double négatif, le plein sur lequel la réalité est fichée, non sans lésions. Ainsi, on découvre la « bêtise » des choses livrées à leur sort, tandis que la narration leur permet d'entrer dans la légende.

Berri Bergeron et Émile Morin, du 28 avril au 20 mai 1990. Photo : Berri Bergeron.



CARREFOUR EN DÉRIVE

GUY DURAND

Regardez bien les images ; imaginez ou souvenez-vous d'un passage chez Skol où Mario Duchesneau débusque les pré-traces qui, peu à peu, se nichent, font patte-d'oie, appellent à choisir, à bifurquer, à délirer. L'artiste était-il sous influences entrecroisantes ?

En tout cas il amasse, entasse, réaligne des formes qui ne nous sont plus inconnues : les colonnes et pignons de la postmodernité architecturale vite devenue mode urbaine, les meubles recyclés devenus vague dans les installations, les pyramides et autres temples de civilisation révolus, sauf comme destinations touristiques exotiques... La Cité.

Mais quand la vie et l'art se croisent-ils ? À un carrefour imaginant, bien sûr !

Souvenance

Regardeur d'art, je deviens mémoire d'œuvre...

Imaginez un faux carrefour qui vient extraire en nous de vraies émotions, sorte d'ort de l'amoncellement aux tiroirs de la mémoire. Mario Duchesneau arrange cette complicité qui tourne à la souvenance. Quotidienneté enfouie dans ces objets disfonctionnels, ces designs détournés, agencés, jumelés, coiffés, redéployés en mégastructures qui nous attirent, attisent, reflètent, puis nous rendent étrangers.

Adolescent, je grimpais trois par trois les marches de l'escalier intérieur, me hissant au dernier étage. Matinée ou soirée, quelquefois la nuit, j'entrais. La plupart du temps, outre l'odeur familière des gens qui nous sont chers et la vue du faux foyer aux bûches éclairées par une ampoule colorée, c'est le sofa, et madame Vigneault allongée dessus, qui me rendaient joyeux. Une fois, l'ayant encore vue dans cette pose, j'ironisais sur la symbiose : « le meuble » et elle se fondaient en une même entité !

La mère de mon meilleur ami, celle à l'esprit si cynique, celle qui nous payait la grosse bière et le poulet frit « Kentucky » — en allant le chercher à pied, « Junior » et moi immanquablement interchangeions les morceaux dans les boîtes, question de lui donner des « ailes » —, celle qui avait jadis gagné le concours des « plus belles jambes de Sainte-Croix-de-Lothbinière » faisait corps et peut-être âme avec ce sofa récupéré dans un presbytère.

Mario Duchesneau, du 2 au 23 décembre 1989. Photo : Mario Duchesneau.

Être l'œuvre

Hallucination. Si j'étais moi-même meuble ?

Comme le vent qui balaie les toitures, tourbillonne entre les édifices, fouette les joues et finit par couper le souffle, me voilà géant. Chanté par Gilles Vigneault — pas de parenté avec le « meuble » — et agrandi en King Kong et Godzilla au cinéma hollywoodien, je déambule et vois de haut. Je joue avec mes mégablocs, ma maisonnette, ou je me retrouve à « Disney World ». Tout n'est que fiction et mythe du monde meilleur, mythe de la cité idéale à parcourir.

Pourtant, je ne suis qu'une moitié de l'espace, je ne suis qu'un amoncellement de mobiliers aux coiffes colorées ; je ne suis que dispositif recyclé à tous les âges. Je suis murs et rues. Déambule que j'existe, passant d'art.

Évidemment que je suis postmoderne, objet plus, recyclage et peinture-sculpture ; alors que d'autres « œuvrent » de la table et de la chaise, je ramasse les autres meubles. J'ajoute. Temples grecs, syriens, mayas, etc. Bois et gravier. Bahut ou tout de verre, armoire ou gratte-ciel, vaisselier ou stade, commode ou tour à bureaux, garde-robe ou temple, j'éclate de formes-clichés et de coloris d'une modernité que je pille.

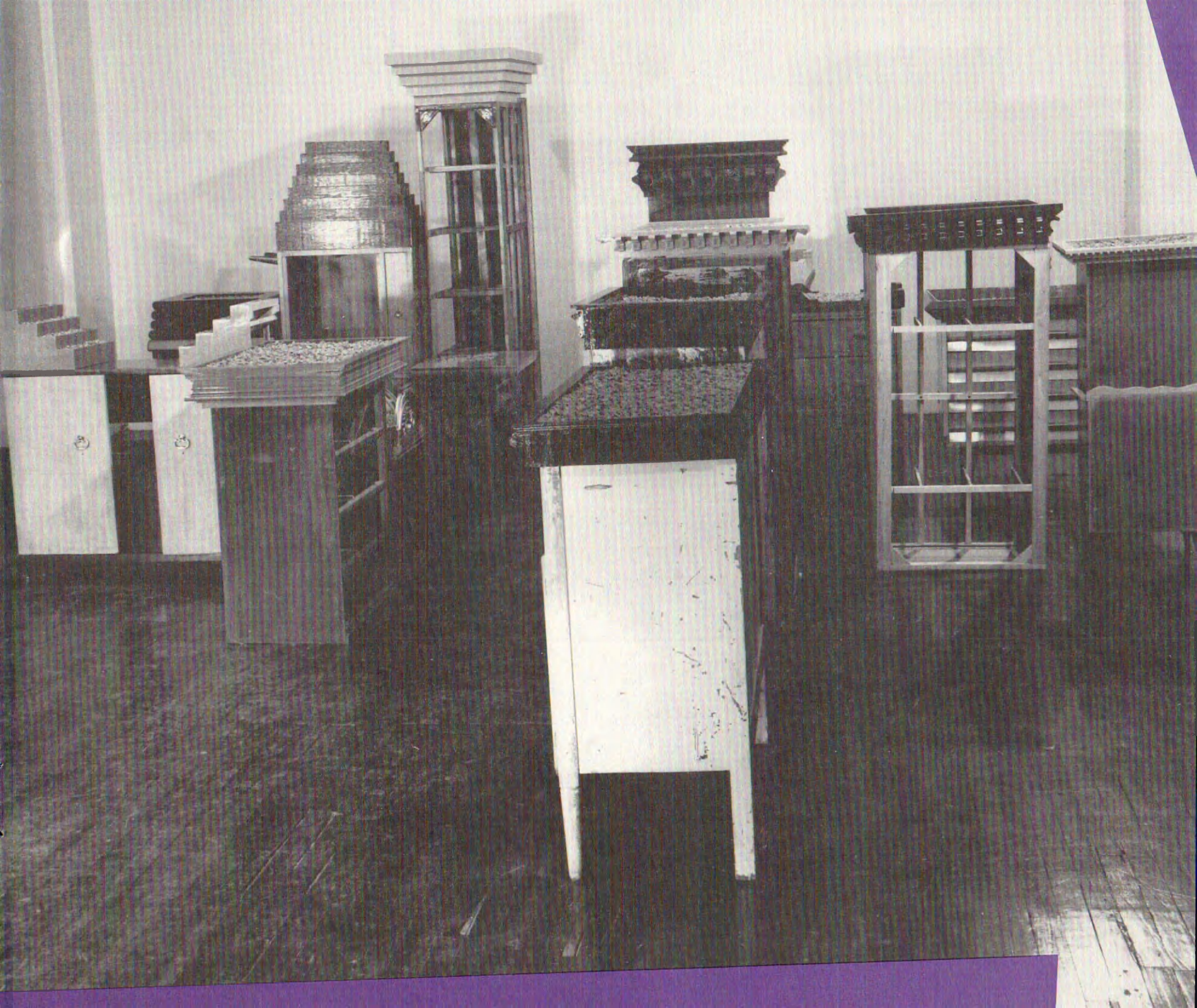
Urbanisme en architecture, je me gonfle, j'amplifie par-delà une piste d'esthétique. Mouvance des coins de rues, dans vos pupilles non contraintes à vous élever vers l'œuvre, vous êtes plus qu'à la hauteur. Chose rare. Plus qu'une exploration des formes et de l'espace de la galerie, je fais converger vos promenades, j'entrecroise votre vision, je mixte vos référents qui servent d'ordinaire au critique pour comprendre d'abord, expliquer ensuite : maquette, chantier, parc d'attraction, kitsch, architecture, ville.

Du renversement des proportions

Voilà la réelle intrigue de ce carrefour qui « arrache » souvenirs incongrus et inversion des fonctions, rôles et proportions.

L'artiste en appelle-t-il aussi à une confrontation d'idées ? Lesquelles ? Celles du visiteur non passif, finalité de toute installation ne voulant pas obéir à la fragmentation ? Celles qui concernent les pré-requis — les maquettes à l'échelle — qui deviennent progressivement marchandises d'art ?

Des questions de fonds de tiroirs. Une autre fois, Mario.



SCULPTURE DEHORS-DEDANS

MARIE-SYLVE HÉBERT

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination.

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1970.

Si l'on considère la démarche artistique de Guy Nadeau sous l'angle d'une problématique de l'*in situ*, on voit qu'elle a principalement évolué sur deux plans. À un niveau plus pratique, disons que l'artiste s'est tout d'abord fait connaître pour ses pièces environnementales et publiques, pour ensuite s'orienter vers une sculpture « adaptée » à l'espace des galeries et des musées. Et dans un cas comme dans l'autre, l'utilisation des données de l'espace physique est supportée par une dynamique minimaliste et anecdotique du paysage ; une dynamique qui se concrétise notamment par l'exploitation formelle de l'horizontalité en regard de son potentiel narratif et métaphorique. Ainsi, les œuvres conçues au cours de symposiums ou à l'occasion d'expositions en plein air témoignent d'un processus méthodique qui s'inspire, entre autres, des caractéristiques du site.

Dans la mesure où les paramètres du site motivent considérablement le processus même du faire sculptural, et que l'espace d'inscription est objectivé en tant qu'élément du procès de signification, il est certain que l'artiste doit négocier une réorganisation de sa pratique en regard des conditions offertes en galeries. Ce faisant, il est amené à reformuler le problème du rapport au spectateur, lequel est inextricablement lié à une problématisation de l'expérience de l'objet en termes d'échelle, de posture, d'orientation et de distance. Je crois que la démarche de Guy Nadeau est stratégique en ce sens. *Siège de songes* (1988)¹ constitue à ce titre un détournement critique du rapport entre paysage et sculpture, le paysage étant à son tour amené à s'intégrer à la sculpture, à une échelle réduite. Mais ce qui se dégage encore plus de ces œuvres, c'est la pertinence avec laquelle l'artiste réussit à intégrer les conditions physiques et symboliques de l'espace privé.

Un déterminisme important réside, bien sûr, dans l'omniprésence de la dimension verticale, c'est-à-dire le mur, la cloison. D'une part, Guy Nadeau parvient à s'appropriier le plan vertical, et à l'inscrire dans sa problématique du lieu, par l'élaboration de structures ayant un point d'appui au mur ou s'alignant tout le long d'une cloison. D'autre part, il s'approprie également le plancher en termes d'ancrage et d'étendue, et posera le problème de l'horizontalité dans un rapport complexe et dynamique avec le plan vertical imposé par les murs et les cloisons.

Dans l'ordre d'une symbolique de l'espace privé, Guy Nadeau présentera des sculptures construites sur le mode de l'assemblage et qui intègrent des éléments de mobilier ou bien s'inspirent de ceux-ci, ou alors en reproduisent les formes. Il s'agit donc d'objets qui renvoient à l'espace du domicile, de tables ou de chaises que l'on adosse généralement au mur et dans lesquels sont intégrés, sous forme de paysages anecdotiques, des artefacts issus de l'univers intime du sculpteur. Le thème du paysage demeure donc présent sous l'angle d'une poétique intimiste, laquelle ne se départ toutefois pas d'une prise en charge du rapport au spectateur ; elle joue au niveau de l'échelle, et sur les plans formel et narratif.

Guy Nadeau, du 31 mars au 22 avril 1990. Photo : Guy Nadeau.

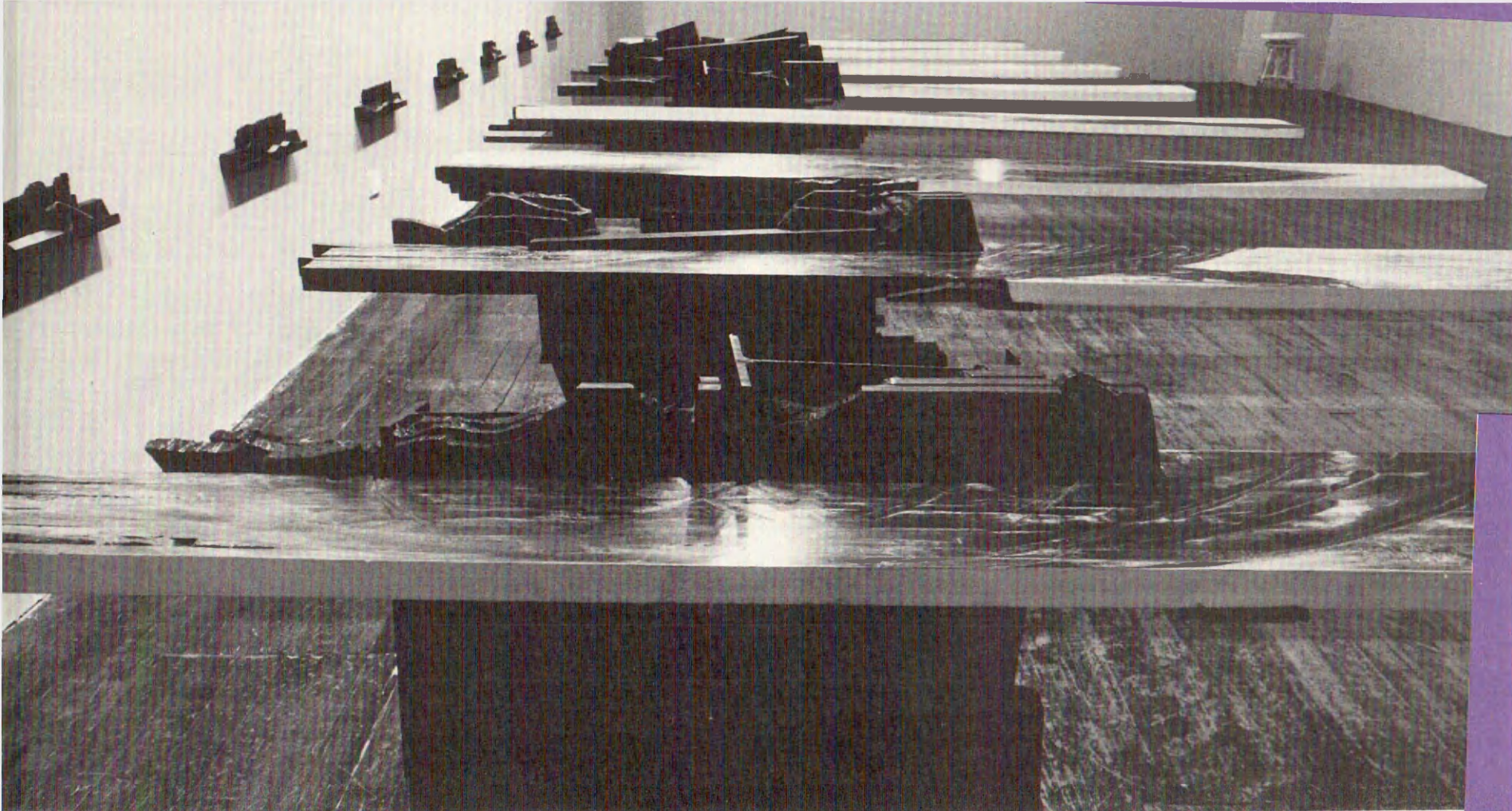
Les pièces de l'installation *Iles en gamme*² proposent quant à elles une interaction complexe entre l'espace intimiste et l'échelle monumentale, entre l'éloigné et le rapproché. Dans une dynamique conforme à une logique du paysage et de l'échelle, son mode de présentation traduit un rapport direct avec le lieu ; il soumet également le processus de réception à des opérations qui font apparaître l'œuvre sous l'angle d'une confrontation entre la forme et le référent.

Iles en gamme est composé de huit « îlots » conçus à l'image des touches d'un clavier, chacun étant formé d'une longue planche de bois encastrée dans un module noir. Chaque îlot est accompagné d'une plaque posée sur le mur, qui reprend en quelque sorte le profil paysagiste qui émerge de la pièce. Ainsi disposés côte à côte à égale distance, alignés le long d'une grande cloison, leur sérialité n'est pas sans dégager une certaine facture minimaliste. Bien que construit sur un même principe d'assemblage, suivant un même programme, une même formule, chaque îlot conserve pourtant sa singularité, dans un ordre de vision qui exige du spectateur qu'il se penche pour le regarder de près. L'installation offre donc une double optique visuelle et kinesthésique, celle où le particulier et l'ensemble ne semblent ni s'exclure ni s'intégrer dans une finalité englobante et stable.

La forme résulte d'un procédé d'assemblage où chaque morceau est donné à voir, est signifié dans son épaisseur ; elle s'affiche en tant que construction où l'intégrité du volume de chaque partie est conservée. Le côté construit côtoie également des interventions de l'artiste. On peut ainsi observer que chaque planche compacte se compose de mantants de bois collés, laminés, sur lesquels des tracés sont mis en évidence par des cires et du graphite, et dont le brossage a fait ressortir le geste et le grain. La base noire, aux allures d'une enclume, est solidement charpentée et formée d'un assemblage de bois où s'emboîte une pièce d'acier de facture industrielle. Leur saillie vient former un relief qui émerge au-dessus de la planche ; elle se donne à voir, en ses aspérités, en tant que matière découpée et traces du procédé. Ce faisant, ce profil ébauche la silhouette irrégulière d'un paysage où la planche tiendrait lieu de ligne d'horizon. Ainsi, l'ordre du référent enchâsse une lisibilité du procédé qui force l'attention sur l'élaboration de la surface de lecture, laquelle est à comprendre comme résultat d'un processus, d'une série d'actions posées.

Non seulement cette expérience du rapproché — où les huit pièces présentent chacune un paysage unique dans une structure particulière — vient jouer sur une échelle intimiste, mais encore s'enrichit-elle d'un rapport à l'éloigné — où l'installation tout entière est à considérer dans son échelle monumentale.

L'appréhension visuelle de ces huit îlots, accompagnés de leurs huit « lutrins » aux allures de plaques commémoratives, relève d'une certaine théâtralité amenée, entre autres, par le dispositif d'alignement des pièces, une théâtralité qui se manifeste suivant une perspective scénique, et dont le point de fuite se déplace au gré du point de vue du spectateur, en mouvance constante, suivant une cadence rythmique. Cette mise en scène coordonne une approche frontale à échelle monumentale ; elle permet de plus l'intégration des données de l'espace clos à un processus ouvert sur une dynamique de la réception. Conséquemment, les variables de posture et de distance combinent, dans le champ du spectateur, l'expérience métaphorique du paysage et celle d'un déambulement devant les structures formelles de ce même paysage.



Lors de l'exposition à Skol, un banc de piano était posté à l'entrée de la salle. Tout en rappelant la métaphore musicale suggérée par le titre de l'exposition, il signalait une sorte de point de vue « idéal » proposé par l'artiste, qui incite à vivre une expérience de contemplation esthétique et poétique. Le banc vient inclure le spectateur comme partie prenante de l'installation et propose, en outre, par sa présence même qui suggère un temps d'arrêt, une prise en charge de la réception en termes de temps et d'espace. Dans cette perspective, l'œuvre s'actualise dans l'expérience même d'une rencontre où le spectateur, l'objet et le lieu sont indissociables.

En d'autres termes, le système entier nous plonge dans une problématique sculpturale où les codes proxémique et kinesthésique jouent un rapport complexe en regard de la fonction référentielle et de la

construction formaliste. Manifestement, la recherche de Guy Nadeau est à suivre, car derrière la cohérence avec laquelle il réussit à composer une pratique sculpturale qui intègre une multitude de relations entre l'œuvre construite et l'espace saisi par l'imagination, il effectue, en fait, tout un travail de dissociation et de restructuration du faire sculptural.

Notes

1. *Siège de songes* (Bois, acier, cuivre, plomb, 152 cm x 122 cm x 91 cm), présenté dans le cadre de l'exposition *Sculpture 89*, galerie Daniel, Montréal, du 2 au 25 février 1989.
2. *Îles en gamme* (acier, bois laiton, 10 m x 5 m x 1 m), galerie Skol, Montréal.

MARY-ANN CUFF : PEINTURE DE CARTON

MARTINE MEILLEUR

Réfractaire aux analogies spontanées, aux intrigues trop bien ficelées, aux histoires sans histoire, le petit monde encartonné de Mary-Ann Cuff offre en pièces détachées un récit qui ignore sa fin, mais qui n'oublie jamais l'acte de construction qui le conditionne. C'est d'ailleurs cet aspect du travail qui rend pertinent l'examen des effets de la trame narrative, bien qu'il soit impossible de placer l'œuvre sous la rubrique des récits proprement dits. Parce que la seule chose qui est racontée, le seul événement qui assure, en continu, la dimension narrative entre les éléments mis en scène, c'est le fait même de raconter, c'est la manière de fabriquer l'image et d'y installer non pas un, mais des dispositifs embrayant sur le narratif. Ce caractère pragmatique du travail de Cuff lui évite les écueils du (purement) décoratif, du (strictement) ludique, du (bonallement) répétitif, quand ce n'est pas du (carrément) rébarbatif, même s'il faut tout de même considérer aussi ces divers aspects (sans les adverbess) dans ce qui participe à une efficacité pragmatique des œuvres, dans ce qui concourt à leur performativité.

En visitant ces fresques baroques peintes sur des cartons d'emballage, on penserait volontiers aux petits théâtres que savent encore se bricoler les enfants lorsqu'on leur confisque leurs jouets en plastique. Ou bien à ces livres-jeux habilement reliés, qui font se déplier une petite construction de papier à chaque page tournée. Chacune des œuvres se déploie dans l'espace à la manière d'un cadre scénique, à chaque fois pièce en un seul acte condensé où les protagonistes, issus d'une sorte de bestiaire fantasmagique, se fondent dans un décor d'arabesques, de volutes, de figures sans noms en couleurs éteintes. L'apparent désordre qui règne en ces lieux a partie liée avec le caractère innommable des éléments de la composition picturale : situation paradoxale où le spectateur se voit interpellé par un dispositif d'allure scénique, qui ne lui désigne rien, ou trop peu, de ce qu'il se sentirait apte à connaître, qui ne lui montre aucune action susceptible d'être « guidée » par les artifices d'une iconographie codifiée. Pourtant, la composition des pièces fait sentir des exigences qui la déterminent, tant dans ce qui peut être constaté au plan d'une rhétorique visuelle que dans ce qui concerne une certaine logique sémantique (qui joue sur l'allusion et la connotation) entre les fragments bricolés de l'imagerie peinte.

Le bricolé *versus* le peint apparaît au premier chef comme une sorte d'antagonisme qui polarise un ensemble de propositions fort apprises tels le support et le contenu, la rupture et le fondu enchaîné, les données matérielles et le sens à en tirer, le technique et l'inconique... Antagonisme de courte durée, toutefois, dans la mesure où il faut plutôt se rendre à la raison d'une solidarité puissante entre les deux actes d'énonciation que sont, pour Cuff, le bricolage et la peinture. Autrement dit, le découpage et l'assemblage n'appartiennent pas qu'au seul support, ne sont pas réservés à une étape préliminaire du traitement du pinceau ; pas plus que

la liaison et la trame narrative ne sont les ressorts de la stricte picturalité, la peinture ne se voulant pas qu'un « remplissage » de plages cartonnées qui tenterait d'inscrire du sens dans la découpe.

Il est inévitable de s'arrêter au support des constructions picturales de Mary-Ann Cuff. Inévitable parce que ce choix du carton gaufré est constamment trahi dans l'image, que ce soit par l'ondulation qui le caractérise ou par les plis de sa précédente fonction de contenant. Entre la nature plutôt modeste, pour ne pas dire pauvre, du carton et la minutie frisant parfois le maniérisme du travail pictural que celui-ci supporte, le contraste désarçonne. On se dirait que puisque ce qui est peint ici n'est pas, de toute évidence, qu'un simple carton avant l'inscription définitive, ce travail devrait somme toute se transposer dans une matière plus noble ou plus durable. À la limite, on se poserait donc la question d'une dévaluation du pictural par un support qui, en plus de rendre l'œuvre physiquement plus précaire, lui impose son sort de transporteur, lui dérobe en partie son potentiel de rémanence au profit d'une vocation de transitoire, de « non-achevé ». Matériau pauvre, matériau trouvé, le carton précipiterait la démarche (celle qui allie la peinture et la construction) dans une entreprise qui n'est pas dépourvue d'ironie. Entreprise qui pourrait s'apparenter à celle de la *vanitas*, où le carton accuserait, au propre et au figuré, la fragilité du pictural, la dimension factice du *figural*, voire la futilité dans laquelle se voit plongée aujourd'hui la peinture. Or, sur le plan technique, le carton agit plutôt à l'inverse de la dépréciation et de la déviation de la peinture. Parce qu'il est à la fois assez flexible pour être découpé, plié, collé, assemblé et suffisamment solide pour permettre à l'œuvre d'habiter l'espace, ce support offre tout juste ce qu'il faut de malléabilité pour construire, sans prendre le risque (et le poids) d'un bricolage qui aurait le dessus sur la peinture, sans non plus investir l'espace au détriment de la picturalité que les pièces de Mary-Ann Cuff persistent, précisément, à communiquer.

On observe donc une curieuse concurrence d'effets, où la peinture semble minée par ce dont elle dépend pour s'énoncer tout en paraissant supplanter ce même lieu d'énonciation, selon qu'on mette l'accent sur l'économie du matériau (et des moyens, jusqu'à un certain point) ou sur la dépense du bricoleur pictural. Or, pour se mettre en scène, les œuvres de Mary-Ann Cuff dépendent de ce double volet de l'économie et de la dépense ; elles puisent, en fait, à même cette dualité propositionnelle, les motifs d'une narrativité sans cesse ramenée aux conditions de son énonciation. Entre les figures sans noms et les semi-bêtes de carton, c'est d'abord cette histoire de fond (cette trame profonde) qui est reprise, métaphorisée sur la brèche du figuratif et de l'abstrait. L'efficacité de ce qu'on trouve à lire dans la figure mise en forme repose sur une force, curieuse, elle aussi, de l'inachèvement des éléments narratifs.

Mary-Ann Cuff, du 4 au 26 novembre 1989. Photo : Mary-Ann Cuff.



VARIATIONS

YVAN MOREAU

En intitulant sa dernière exposition *Inframince*, Lucie Marchand annonce d'entrée de jeu son opérateur théorique¹. Ce titre suscite et soulève le questionnement de la dénomination d'un genre sans se réduire à une situation critique dominante. Il révèle également le pouvoir signifiant de la matière en inscrivant des variations dans les systèmes codés de la peinture et de la sculpture, lesquels ébranlent ainsi l'identité de l'objet. L'œuvre joue sur l'écart interstitiel d'un paradoxe spatial (déterminé par un objet à deux ou à trois dimensions) en créant une indétermination face au visible.

La structure de composition tripartite, qui prend possession de trois coins de l'espace de la galerie, ne profite pas à la désunion de l'œuvre, mais exploite plutôt l'accord entre toutes les composantes matérielles d'une œuvre où la terre, le feu et l'eau semblent des données accidentelles. L'approche plastique du monde naturel crée des déchirures et brise des certitudes linéaires parfois presque imperceptibles. Les ondulations, les lignes brisées, les réseaux coupés, les surfaces, tiennent autant à la nature qu'à l'univers technique des moyens coordonnés dans les rouages de la production de l'œuvre. Nous sommes dans un monde de forces factices, de papier goudronné, de pastel sec, de métal rouillé, de bois, de verre, de miroirs brisés et de diapositive, où tous les éléments, grâce à une certaine fluidité, échappent à la pesanteur. La découverte de figures élimées, ou encore de rites inachevés, entraîne une dissolution des formes qui leur donne un pouvoir d'auto-effacement dans tout ce remous spatio-temporel. Le mode particulier de l'apparaître est voué à l'explicitation des procédures et des procédés de fabrication d'une machinerie interne. L'apparition et la disparition de formes reposent sur l'antisymétrie de la nature et/ou sur le mouvement analogique de la *mimésis*, qui restitue la dynamique des forces naturelles. Comme l'a si bien démontré Jacques Lacan : « L'effet du mimétisme est camouflage, au sens proprement technique. Il ne s'agit pas de se mettre en accord avec le fond mais, sur un fond bigarré, de se faire bigarrure². »

Le surgissement de formes, de motifs, est engendré par des sources d'éclairage changeantes, lors de l'élaboration, pour isoler des différences provoquées par les éléments constitutifs de l'œuvre. Les murs et le

papier goudronné deviennent, à leur façon, une sorte d'écran pour démontrer des souvenirs d'additions où tout automatisme est évacué. L'artiste accepte, joue et façonne un monde avec les fissures qu'engendrent les brisures obtenues et construites par le verre, l'ombre et la lumière. Les spectateurs sont captifs, comme à l'intérieur d'une grotte ; les ombres deviennent réelles et la vue est troublée par le passage de l'obscurité à la clarté (Platon, allégorie de la caverne). Nous nous retrouvons dans un espace où le processus de création et la structure des formes nient les niveaux d'apparence de la temporalité, de la spatialité et de la rationalité.

Que ce soit par le feu, producteur d'ombres, ou encore par la transparence de l'eau, la lumière naturelle ou artificielle est toujours présente dans ce monde d'expériences sensorielles. Tous les constituants de l'œuvre se refusent au partage, à la séparation et cela, au bénéfice de l'effacement de l'objet et au profit de la méthode, pour visualiser une continuité des choses, c'est-à-dire les relations de l'organisme avec sa réalité. Nous sommes devant des métaphores qui sous-tendent les structures. Les ruses du processus de fabrication et l'intrusion brutale de matériaux nous partagent entre le réel et l'a-réalité. Par la juxtaposition disparate des apparences et des profils, nous devinons, nous visons les visages passagers du mouvoir des choses. L'exploration du lieu nous amène à réfléchir sur les investigations confuses, faites dans les saisies de ces spectacles « naturels » de signaux et de chocs.

« L'enjeu est peut-être à saisir dans l'insistance du mode lui-même, du mode comme réalité de l'œuvre, autrement dit dans la prégnance de l'œuvre comme situation (espace parcouru et vécu par le spectateur comme site)³. » D'une façon pragmatique, on ne se demande pas ce que c'est, mais plutôt quel effet ça fait.

Notes

1. Thierry de Duve souligne que l'*inframince*, au sens duchampien, « ... n'est pas un nom, s'il est une décision suspendue entre deux nominations contraires et qui ne peut décider sans s'annuler aussitôt ». In *Nominalisme pictural — Marcel Duchamps, la peinture et la modernité*, éditions de Minuit, Paris, 1984, p. 236.
2. *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éditions du Seuil, Paris, 1973, p. 92.
3. René Payant, *Vedute — Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, éditions Trois, Laval, 1987, p. 337.

Lucie Marchand, du 3 au 25 février 1990. Photo : Denis Farley.



PERDRE DE VUE «L'HORIZON»

CLAIRE PAQUET

Décrire, circonscrire, analyser l'événement tenu mène certes à en considérer rétrospectivement l'évidence des procédés et des motifs. Ainsi, *Perdre de vue* nous conduit, à l'instar de toute entreprise du genre, sur la voie du sens probant. Mais où l'on présumerait enfin un droit fil au discours ne se profile toujours que l'horizon, fin en soi inatteignable. La raison, ou son illusoire double, plus l'on chemine et cherche, se perd et se fond en une perspective lointaine et brumeuse, quoique prometteuse en ces temps où les allusions délicatement assemblés font figures d'énigmes fines et confondent.

Malgré les hésitations sur la valeur qu'on leur accordera ultérieurement, il y a, bien sûr, au nombre des certitudes, sans autre forme de procès et d'égarément momentané, l'exposition *Perdre de vue* que l'on a pu voir, et l'album du même nom que l'on a pu lire. On a alors pu constater quelques faits dans tous leurs états, comme on peut encore sporadiquement référer à d'autres, pour peu que l'on consulte l'album. Il y a donc là, hormis le scepticisme qu'engendre l'ensemble sur la notion de délimitations franches d'un champ, en l'occurrence celui combien élastique de cette perte, une preuve de ce que la commande initiale provoquait malgré tout sa fabrication, ou si l'on veut se conformer à une mode autre, de ce qu'elle suggérait d'adroits bricolages, justement.

Marik Boudreau, Denis Farley, Suzanne Girard, Diane Gougeon, Louis Haché, André Martin, Alain Paiement et Louise Robert, du 9 septembre au 1er octobre 1989. Photo : Contaminations.

Il y avait bien, pour que cela soit, un certain déclencheur, si flou, semblait-il, dans l'étendue des vues, qu'on pouvait présumer du traitement des marges territoriales inhérentes au photographié et au photographique. Le précédent qui articulait l'événement *Perdre de vue* était dans la mise en relief, en contexte, de ces périphéries, dans le questionnement sur le motif des espaces propres et communs de la photographie et du photographique. À savoir ce qu'il adviendrait, tant dans les œuvres que dans les voisinages, de ces proximités voulues ou obligées. Mettraient-elles en scène, toute distance oubliée, le conflit et des frictions irréciliables, ou bien l'harmonie et des complicités inusitées ?

La question valait pour ce qu'elle vaut toujours. Le sens se pointe, mais tenu, car les sens se perdent à vouloir opérer dans les propositions offertes, dans la dissociation de champs somme toute de connivence, leurs frontières n'étant jamais que virtuelles, sinon incluses. Ailleurs, les réponses demeurent en périphérie et ne semblent que répéter la question... Quoi du photographié ou du photographique ? Peut-être n'est-ce qu'un vague horizon ludique, qu'une absence de limites pour le plaisir des sens qui s'égarant. À perte de vue.



L'HERBIER OU LA TRILOGIE DU MESSAGE

SONIA PELLETIER

L'individu producteur d'une forme d'expression artistique se doit d'être à l'avant-garde dans le processus d'investigation du sens de notre époque.

Jean-Pierre HARVEY

Un titre bien long, certes, pour *L'Herbier* de Jean-Pierre Harvey, mais qui est à même de s'appliquer et de s'adapter à bien des dispositifs fonctionnant à l'intérieur d'une structure « triadique ». Pas facile d'écrire sur le travail de Jean-Pierre Harvey sans avoir l'impression de faire de la surenchère, du langage sur le langage qui est déjà là. D'autant plus périlleux que, pour reprendre une formulation de Louis Marin, il y dans cette installation murale à la fois « la figure du discours et le discours de la figure ». Il faut néanmoins tenter le plongeon — souplesse oblige — ne serait-ce que pour assurer la survie de l'objet d'une exposition éphémère.

Trois systèmes, en apparence différents, occupent l'espace du mur central et ses murs adjacents. Au centre, une forme immense représente une plante découpée dans du papier goudronné. À gauche, ce même papier étalé en bandes juxtaposées a servi à élaborer une surface plus abstraite, voire géométrique. Enfin, sur le mur de droite, des plaques de verre sont suspendues, successivement destinées à retenir les lettres qui forment le titre de l'exposition : L'HERBIER.

Puisqu'il s'agit de communiquer — l'intégration de l'écrit accentuant le propos — de « mettre l'art au service d'une idée et vice versa », le message est ici très clair. Le propos est logique et écologique. Logique en ce qu'il pourrait, de par sa structure, s'articuler à partir de la démarche dialectique hégélienne, à savoir

thèse/antithèse/synthèse. Écologique parce que l'orientation délibérément figurative de ce travail métaphorise un phénomène de détérioration et de conservation de l'environnement. Une mise en garde résolument emblématique.

La thèse serait la retransposition de cette plante/fougère gisant là, sur le mur, comme une impérialiste. Elle agit comme une déclencheuse du propos, comme la condition fondamentale de l'élaboration de ce travail. Bien qu'elle semble régner, elle est mise en péril par ses éléments adjacents. L'herbier, son antithèse, crie la préservation et la conservation. Plus question de transformation. C'est la fin soutenue par le mimétisme des procédés du botaniste. Le mot hurle. Le verre est un écran qui, en dépit de sa transparence, empêche le contact vital. « Ne pas toucher », comme il est écrit sur les plaques muséologiques. La synthèse, celle qui viendra peut-être concilier les contraires, un champs abstrait, parsemé de formes géométriques qui pourraient s'étendre à l'infini comme autant de points imperceptiblement stables. Une forêt verte à perte de vue. La logique est cependant commutative, pareille à l'histoire de l'œuf et de la poule. Le besoin du discours...

Harvey émettait ses hypothèses poétiques bien avant que l'écologie soit une cause à défendre. Et comme si l'emblème ne parlait pas assez, il assure une fonction rhétorique à ses matériaux. Le papier de toiture usagé, qu'il utilise avec un traitement de couches de peinture successives, vient réaffirmer l'idée d'une transformation de la nature. La matière change ; de façon évolutive ou involutive. Harvey tente l'interprétation en puisant dans un répertoire de problèmes qui existaient au début de ce siècle et qui sont toujours présents. À souhaiter que sa trace, son désir feront agir ou réagir, si l'on peut encore espérer ça de l'art.

Jean-Pierre Harvey, du 2 au 23 décembre 1989. Photo : Mario Duchesneau.



AUX VOYAGEURS DE LA NUIT

MANON RÉGIMBALD

Premier mouvement

Le retournement

Les jours se lèvent dans le fracas du pouvoir. La vie massacrée à coups de quotidien(s) s'essouffle. La terreur et la détresse terrassent les continents. Ne pas regarder. Ne pas voir. Nous nous souvenons de Lot et de sa femme. Et pourtant, téméraire, l'artiste continue à regarder. Vigilant, Saulnier observe le passé. Il examine soigneusement une histoire que certains voudraient domptée, apprise, apprivoisée et oubliée.

— *Or, il y a moins d'un an, on profanait des sépultures juives des cimetières de l'est de Montréal, de Sainte-Foy et de Carpentras.*

Saulnier se retourne donc et met en train les pérégrinations d'une installation dont l'itinérance¹ alertera le regard trop souvent désabusé de ceux et celles qui ne veulent plus savoir. Une fois retournée, l'histoire servira d'annonciation. Au regardeur de la plier à son avenir pour s'en faire un bouclier. Pour la redresser sans l'ordonner et encore moins la sacraliser. Mais l'(ap)prendre, s'en saisir pour la garder présente. Qu'importe le nom pour laquelle on l'ait rapportée, quelque date qu'on lui ait recensée, à coup sûr, la dénonciation d'atrocités inhumaines en démasque d'autres.

Montréal, le 11 décembre 1989

Pendant que les réalités géographique, politique, culturelle des Europes se transforment, alors que là-bas s'effondre le mur, que tombent des frontières, voilà que le 6 décembre entache notre blanc hiver. Par quatorze fois. La neige est rougie. Notre société rougissante. D'un mur à l'autre subsistent les haines, le mépris séculaire et patriarcal, la misogynie démesurée d'une société, assoiffée de domination. Le commerce de la violence — de l'intimidation quotidienne aux actes spectaculaires — prévaut, voire est encouragé. La complicité des pouvoirs religieux, législatifs et judiciaires en légitimise trop souvent l'existence. Par leur indifférence, leur ignorance crasses.

Dans leur aria monumentale, *Les Nuits de vitre* réveillent l'histoire. Rappelons-nous *A matter of war* (1986), *Berlin* (1986), *A stupid game* (1986), *A state of war* (1986). Leur noirceur oblige la représentation à la réflexion. Sous la folle accumulation des petits paquets de journaux étroitement ficelés, réduits à l'illisibilité des *Nuits de vitre* — *La Nuit des masques*, derrière l'expression de la censure, de l'information muselée, contrôlée et manipulée, s'entasse la mémoire.

Autrement, le face à face des *Nuits de vitre* avec la Deuxième Grande Guerre nous alarme quant aux événements actuels tandis que la *Nuit des masques* prend à parti les roueries de la représentation.

Deuxième mouvement

Les voyageurs de la nuit

Chemin faisant, les voyageurs s'accoutument à la nuit éclairée par l'installation. Les traces, pourtant baroques, s'assemblent autour d'objets, de suites et de sites élégiaques. Au fur et à mesure du périple, la mare journalistique indifférencie les plaies quotidiennes. Les gisants ficelés s'entassent, plus nombreux. Cordés, les corps morts, amoindris par la nouvelle, sont cloués au sol désormais encombré d'un cimetière ambulante.

Tombales, les petites pierres journalistiques signent le discours. Les journaux plus grands liés qu'archivés inquiètent le sens. C'est la prédication. Elle est illisible, brûlée à vif. *Le Crematorium*. Ensevelie, il n'y a plus d'appropriation du nom propre possible. L'identité gît indéfinie, mortifiée. L'histoire enquête à son sujet pendant qu'hors de l'œuvre, le commerce de la violence encourage les enchères guerrières. Il faut voir comment les médias s'y repaissent avant de s'y saouler aveuglément. Derrière la folle prolifération des petits paquets de journaux étroitement ficelés, se tapit la censure, toujours prospère sous des déguisements efficaces. Ainsi muselée, la répétition abusive du même la sert admirablement. Trahie par la quantité, l'information sous des airs de transparence se perd dans le flot ininterrompu et direct des images. Sa multiplication tout aussi insignifiante qu'étourdissante sert de paravent à toute volonté synthétique et/ou analytique des événements.

Troisième mouvement

L'appel à l'interpréance

Ce qui est en vue, ce qui est en forme dans l'opéra de Saulnier fait rougir le sens. Celui-ci n'est plus l'objet d'une conquête victorieuse. Sa reddition ne pourra plus jamais se résoudre dans l'unicité d'une cause qui prendrait sur elle, totalement, la « charge épomyque » du sémantique.

— *Laura Pa devra se résigner à ce que Mycroft Mixeudem pourrisse au milieu d'eux?*

Le sens est désormais une histoire de partenariat, une affaire communautaire. Ce qui est entrevu c'est l'interpréance. La tresse sémantique. Consumé le sens fait appel à la métaphore où il se gorge pareil à une outre, remplie hors d'œuvre. Elle se déboîte métonymiquement. Pour mieux faire bombance, l'installation en transit fait voir aux voyageurs de la nuit. À l'écoute ceux-ci regarderont. Au gré de leur propre itinérance, ils stabiliseront l'iconicité latente des signes répétés, les indexant et les traversant autant qu'ils le veulent par des histoires, des lois, des arguments. Les voyageurs du signe emprunteront la porte iconique, le temps d'enjamber le seuil d'une iconographie qui les amène ailleurs. Pas après pas.

Longtemps Saulnier aura dressé des murs pour ensuite mieux les faire tomber. Toujours est-il qu'aujourd'hui, après la chute de celui berlinois, les caisses qui, dans les *Nuits de vitre*, servaient à les ériger, disparaissent doucement. Seule l'*Enclave* en rapporte quelques-unes qui bordent un dessin. Le guidon d'un vélo géant surplombe la composition dans laquelle on retrace la silhouette frêle d'un enfant à bicyclette qui pour se rendre à l'école doit se faire escorter par un char d'assaut. Ce fait d'histoire entraîne la réflexion vers d'autres douloureuses rentrées scolaires. *Châteauguay, septembre 1990*. Chevauchant l'installation, un pneu dégonflé, sculpté en bois, pend dramatiquement. Crevée, la course de la représentation s'arrête pour une première fois. Et puis des meurtrières trouvent chacune des trois boîtes. Mais ces ouvertures surprenantes ne conservent de la barbacane que l'artifice. En nous y approchant elles se transforment en antres où s'entassent pêle-mêle des chaises miniaturisées et inoccupées, s'alignant en menus gradins dans un amphithéâtre déserté. À son tour, pris au piège du simulacre, l'amphithéâtre se bute à un mur. Pour la seconde fois, la représentation fait faux bond. Il n'y a pas de scène. La première rangée du parterre est acculée au pied du mur.

— *Mais de quel mur s'agit-il? Qui décide de son devant, de son derrière? Qui établit son irréversibilité? Quels espaces sépare-t-il? Qui enclôt-il?*

— Or une attitude, un comportement peuvent-ils murer quelqu'un(e)? Une économie, une politique, une religion emmurent-elles? Une discrimination (sexiste, raciste) fortifie-t-elle les assises murales? Un motif iconographique peut-il servir de mur de soutien et supporter la poussée de l'œuvre.

Au tour du spectateur des *Nuits de vitre* de se retourner.

Quatrième mouvement

La portée de la nuit

Peu soucieux de la menace entourant le retournement (pour la seconde fois nous rappellerons la pétrification de la femme de Lot), le voyageur au milieu des *Nuits de vitre* fera face à l'histoire tirant des barricades de planches les récits passés et ceux à venir, soustrayant de l'oubli, une histoire autrement emmurée.

Le poids de la sculpture n'échappera pas à l'imprudente. Mais dans une aria monumentale, les clés, les crosses, les cordes violonnées détacheront l'histoire de son lieu d'exposition. Logeant sur les planches des *Nuits de vitre*, les fragments musicaux en longent les murs comme ils en rasent le sol alors que sur un des flancs latéraux d'une des caisses de l'*Enclave* s'accroche au mur de la galerie une harpe, déportant le sens.

Quand ce tohu-bohu discret s'éteint, que les ondes s'égalisent dans le plat, le je s'évanouit ou meurt et revient à l'objet : alors le corps mort devient statue. L'agonie sent la musique fuir, vivre ou penser consistant à l'ouïr, chaude. Travailler en général désigne la relation d'un certain chant à la pierre immobile, entre la musique et la sculpture³.

Michel SERRES

Seuls les accords violonnés délivrent les *Nuits de vitre* de leur rigidité commémorative. Deux topologies hétérogènes s'y rencontrent. De fait, la présence de la musique sculptée efface la fixité historique des *Nuits de vitre*. Les bas-reliefs, les objets au sol, les dessins au mur entretiennent la stabilité. Tout comme les monuments mémorisent l'histoire et l'immortalisent. 02.05.1945. Lapidaires, elles l'arrêtent de concert avec les intitulés éloquentement bavards, triant son parcours quelquefois immonde et indécent.

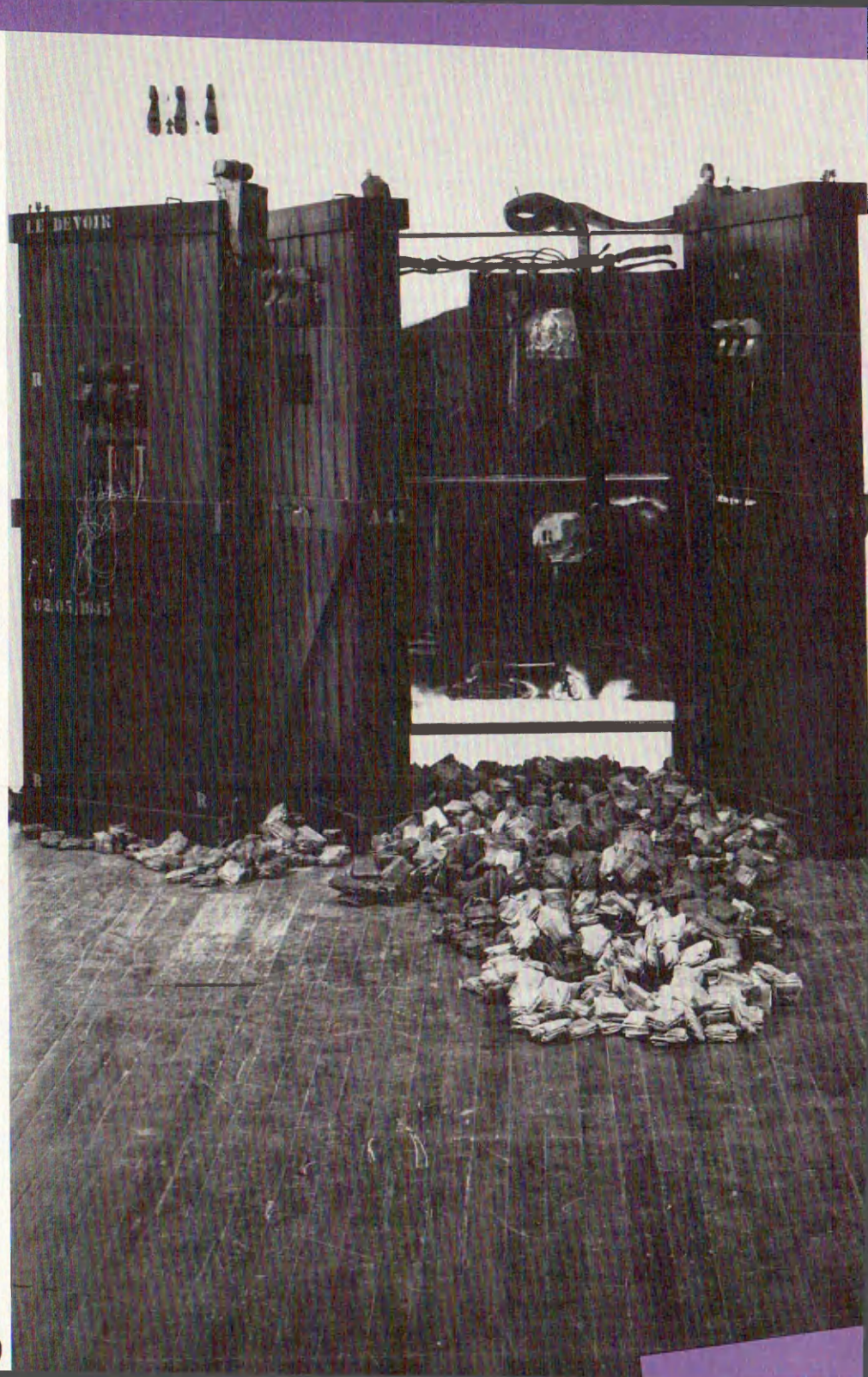
Impermanente, la musique génère la mouvance. Or l'icône sculptée s'apparente au violon, à la harpe. Reprise indéfinie, les assauts violonnés, vague après vague, porteront les passagers des nocturnes vitrées. Assujettie à l'objet, certes puisque sa présence est sculptée, la musique assure néanmoins le portage d'une séquence à l'autre. Elle les délie, c'est-à-dire que sa lumière défie les ombres taciturnes des noirs desseins, du bois noirci. Aérienne, sa légèreté contrarie la dureté du matériau. Comme si elle mettait en train les voyageurs de la vie.

Notes :

1. Sur l'itinérance de l'œuvre de Paul-Émile Saulnier, lire Manon Régimbald, «Génériques», *Un Siècle éventré*, Galerie de Moncton, Moncton, 1991.

2. Claude Gauvreau, *La Charge de l'original épormyable*, éditions Parti Pris, Montréal, 1977, pp. 637-755.

3. Michel Serres, *Statues*, éditions Flammarion, Paris, 1989, p. 340.



QU'AND L'INTERVENTION S'INSTALLE...

HÉLÈNE TAILLEFER

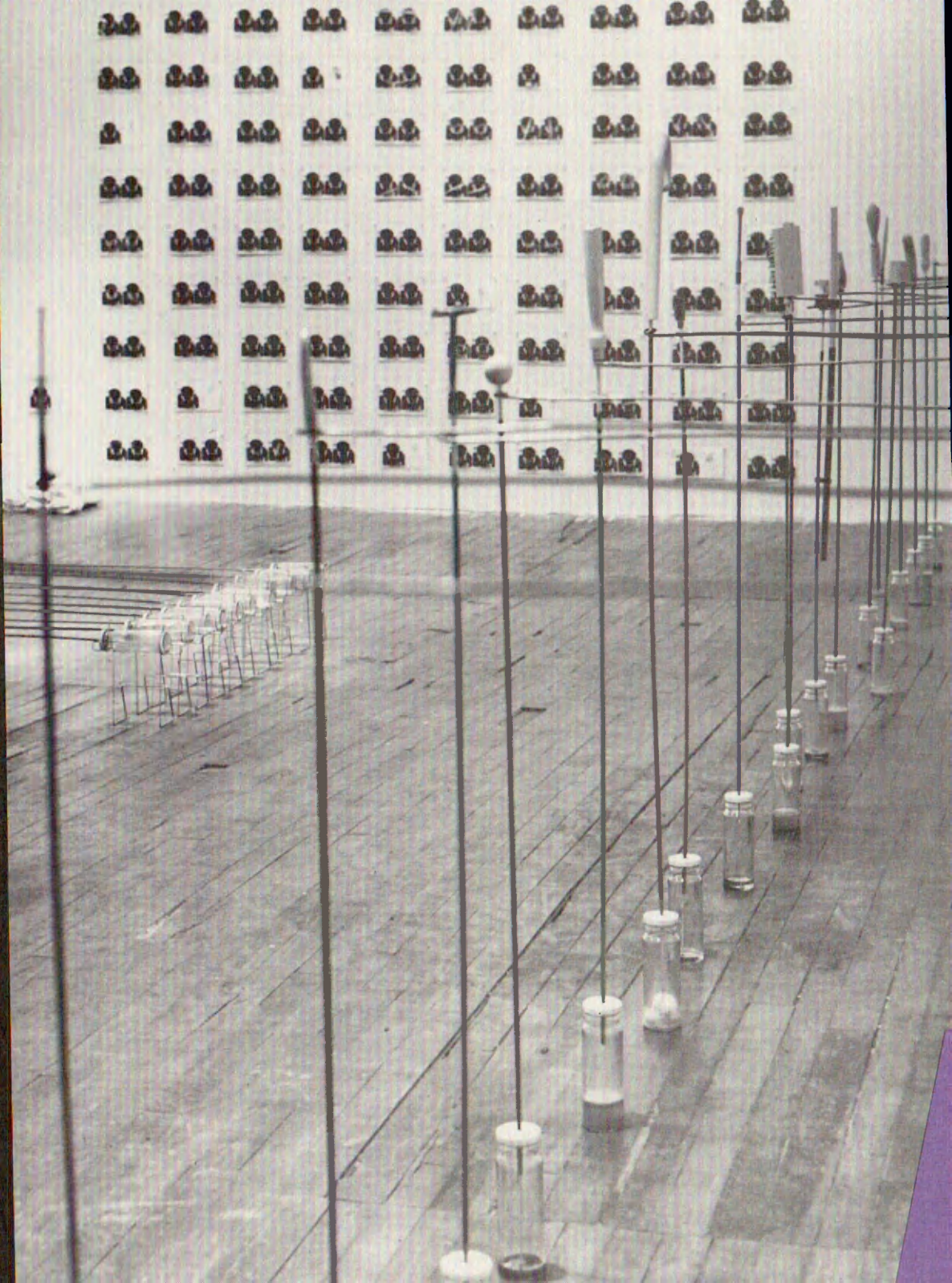
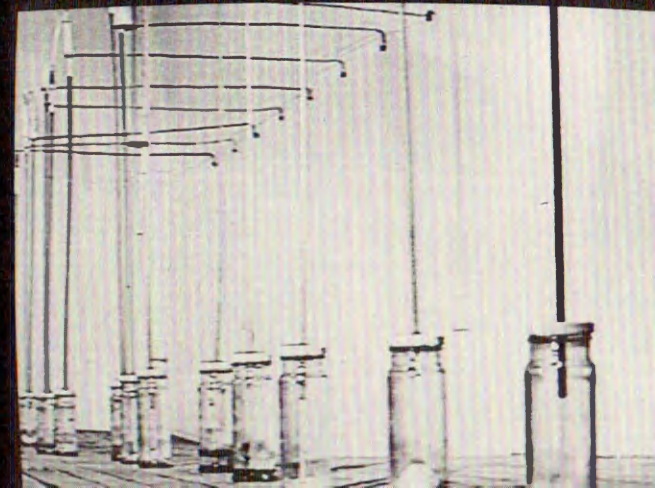
Ce qui reste de saisissement dans l'œuvre d'art, c'est sans aucun doute cette approche du « danger » qui s'épanouit dans le risque. Qu'il soit lié à la mort, à la peur du ridicule, qu'il soit une source de motivation ou qu'il paralyse d'angoisse, le danger est à la source même de toute forme d'action, de pratique, et nous rappelle la très grande complicité des pulsions de vie et de mort. Dans le simple fait de repousser ses propres limites et de s'y laisser sans cesse surprendre, on compromet, d'une certaine façon, sa sécurité. Dans ce sens, l'intervention, prise comme mode de production, viendrait créer sa nécessité en s'inscrivant en filigrane au sein de la dimension esthétique de l'art en cette fin de ^{xx} siècle. En isolant du quotidien scientifique, écologique ou autres certains éléments bien précis, et en leur confiant une valeur poétique, l'intervention se définit comme l'instrument de mesure des situations qu'elle donne à voir.

À la limite de la fiction, le travail de Guy Blackburn se développe comme celui du poète qui exagère, prône la redite, l'accumulation, et attache une importance esthétique à tout ce qu'on ne questionne plus, ignore, oublie, camoufle ou néglige pour se donner bonne conscience. La force de cette démarche ? C'est la belle coïncidence entre les préoccupations d'ordre formel et le soutien conceptuel qu'offre ici le discours qui critique les effets du progrès de la science sur la nature (écologique, sexuelle, humaine, etc.) celui du calcul et de la rigueur sur le sensible et la démesure du désir. Ainsi, *Les Grands Perturbateurs*, *General's Genetic*, *Poussières récupérées*, *Neige usée* et *Plantation de manches de haches* sont autant de titres évocateurs qui soulignent une réflexion construite autour de la consommation, celle-là même qui, « dans l'ordre », encourage la soumission. C'est ce que les œuvres nous démontrent de manière fort incisive. Le laboratoire scientifique étant une réalité, il faudrait cependant veiller à ne pas faire de ce qui nous reste de « réel » un lieu de consommation du progrès.

Ce que nous retrouvons dans les œuvres de Guy Blackburn, c'est la ligne de conduite des gestes à poser dans un avenir qui se qualifie maintenant de présent. C'est à ce niveau que le travail de l'artiste prend son maximum de sens. Si, depuis déjà au moins une décennie, la nature soumise et surexploitée lance un appel de détresse, c'est également elle qui porte aujourd'hui le drapeau de toutes les causes défendues et marquées par toutes les formes d'abus (politique, économique, social, etc.). Et c'est pour cette raison que les projets de l'artiste sont de beaux exemples de l'esthétique contemporain : heureux mélange d'engagement, de discipline et de réflexion, qui cherche dans chaque objet la moindre trace de ce qu'on voudrait voir crever le grand écran.

Sans vraiment pouvoir être rangée du côté de la propagande, la production de l'artiste (dans le cadre d'une définition de la pratique artistique) s'engage pourtant sur un territoire propice à ce genre de discours. Cependant, par le seul fait d'y inclure une polémique déjà existante (autour de l'expérimentation scientifique, par exemple) l'artiste investit son œuvre d'une dimension on ne peut plus pragmatique, ce qui fonde la grande qualité conceptuelle des projets de Guy Blackburn. Et dans ce sens, nous n'insisterons jamais trop sur cette belle coïncidence entre l'actualité du contenu et son usage à titre de matériau de base. Par ailleurs, ne jamais privilégier un aspect plutôt qu'un autre instaure une dynamique, au niveau de l'œuvre, qui ne saurait être fixée dans un commentaire partisan ou une grille d'analyse par trop formaliste. Autrement dit, c'est là que vient se confirmer la pertinence de ce genre de production, et aussi l'habileté avec laquelle l'artiste évite les lieux communs tout en en soutirant l'essentiel, faisant ainsi de ses interventions une critique toujours ponctuelle et appropriée.

Guy Blackburn, du 6 au 28 janvier 1990. Photos : Guy Blackburn.



VYNIL INSTALLATION

JEAN-ÉMILE VERDIER

Description de la galerie

Quarante photographies sont accrochées tout le long des murs. Les photographies sont des gros plans d'une paire de mains en train d'applaudir. La disposition des photos sur les murs souligne la délimitation de l'espace d'exposition, et le motif de l'applaudissement engendre un désir de découvrir à quoi il est destiné; désir qui, *ipso facto*, lie les photographies au monument élevé au centre de la galerie.

La disposition des photographies désigne ainsi la galerie comme le lieu d'émergence de ce qu'il y a à voir et à savoir, pendant que le motif de l'applaudissement en aura suggéré la présence. Le monument sera ce par quoi, ce ou nom de quoi la réalité de l'installation se présente; il sera ce qui lui donne un nom.

Sur le dessus de la construction, à l'abri du regard des visiteurs qui ne grimpent pas sur son socle, se cache un dessin. Il est à découvrir, faisant ainsi figure de secret, et produisant du coup un effet de vérité quand on l'aperçoit. Le dessin se présente ainsi comme le détenteur du sens de l'œuvre. Or, au centre du dessin, c'est un plan de la galerie qui est mis en valeur.

Ce plan est inclus dans le dessin d'une arène et la galerie, sous cette forme, se trouve au cœur d'une série d'emboîtements. L'aire de jeu, le monument, et l'installation sont autant de cadres qui enchâssent le signe de la galerie. L'apparition en plan de la galerie au cœur de l'œuvre permet de dire, sans que cela soit paradoxal, que l'œuvre s'organise autour de la galerie, et il ne peut être question ainsi que de l'idée de galerie.

Vinyl Installation

Vinyl arbore la structure simple de l'emboîtement à laquelle s'entremêle un réseau de figures qui s'organise à partir d'une telle structure. Chaque encadrement est associé à une figure. Nous avons vu combien chaque cadre participait à la circonscription de l'idée de galerie, aussi faut-il compter les figures qui leur sont associées comme autant de noms donnés à cette idée de galerie. La galerie est ainsi qualifiée par une aire de

jeu, un monument conçu à partir du motif de la guillotine, et des gants jaunes reproduits dans les photographies — les artistes nous apprennent que les policiers de la ville de New York utilisent ce type de gants en latex pour éviter tout danger de contamination par le toucher.

Le minimalisme, que l'on peut comprendre comme une extension du formalisme à l'espace d'exposition, et l'art de l'installation qui s'ensuivit, instaurent une relation forte, voire obligée entre l'œuvre et son espace d'exposition. Cette relation est devenue de plus en plus une partie intégrante de l'œuvre, et l'espace d'accueil s'effaçait de nouveau. Avec *Vinyl Installation* Henrika Sonnenberg et Chris Hanson réinsufflent une dimension tragique à l'espace d'exposition.*

L'œuvre nomme la galerie au moyen des figures du jeu collectif, de l'exécution capitale alors qu'elle était publique, et de l'intervention policière, qui sont autant de dispositifs où il n'y a aucune dimension réflexive; le prétexte à l'attoupelement se donne pour la réalité même, pour ce qui ne peut pas ne pas être, alors qu'il est essentiellement une valeur, une règle de jeu, un jugement, un geste répressif. Dans *Vinyl*, Sonnenberg et Hanson confrontent la galerie à de tels dispositifs.

Sonnenberg et Hanson ne se sont pas associés pour produire des installations ou d'autres types d'œuvres d'art, ils réalisent plutôt des « relevés ». *Vinyl* est un « relevé » de la galerie. Leur travail consiste à concevoir un système de signes en tension avec une « réalité » dont il s'agit d'éprouver la véracité. *Vinyl* se confronte à la galerie en tant qu'espace d'exposition neutre.

Ce travail s'inscrit dans la lignée des autres « relevés » de Sonnenberg et Hanson. Leur médium se résume à la dimension réflexive qu'ils greffent aux instances de notre société — y compris le réseau de la diffusion de l'art — susceptibles d'être des machines productrices de vérités. Le travail de Sonnenberg et Hanson se rapporte ainsi à l'essence même de l'art: disposer des signes pour permettre l'expression du réel et non pas le représenter; simulacre contre simulation.

Chris Hanson et Hendrika Sonnenberg, du 7 au 29 octobre 1989. Photo : Hanson et Sonnenberg.



SOUS LA GALERIE (IRONIE)

PAUL BÉLANGER ET ANDRÉ PAUL

(Le soleil va se coucher. Les deux hommes arpentent depuis quelques heures l'espace vide. Le son de leurs voix arrive brutalement. Le premier dit :)

— Nous en avons souvent parlé.

(L'autre lui répond, avec plus de patience :)

— Je sais, mais ce n'est pas la question que je voulais vous poser.

LE PREMIER. — Alors, je vous écoute.

L'AUTRE. — Je veux dire, le texte est écrit, il est édité. Des centaines, voire des milliers d'humains ont lié leurs yeux et leurs consciences à ces lettres lentement formées et comme figées dans les mots. Des lèvres ont remué ce texte, des voix, peut-être, ont tenté de s'ajuster à une tonalité étrangère, dénouant des phrases qu'elles n'avaient jamais dites. Pourquoi ne vous en être pas contentés ?

LE PREMIER. — On pourrait croire à une méfiance, n'est-ce pas ? Mais il n'en est rien. Disons que les surfaces nous emplissaient de méfiance. Nous voulions surtout reproduire le pacte où deux solitudes s'éclairaient mutuellement d'un lent désir d'apprendre, et s'étreignent au filet même de leur voix. Ce pacte, toutefois, a commencé à se dérober sans cesse.

L'AUTRE. — Ce serait comme une infirmité préalable du texte.

LE PREMIER. — Oui, tout à fait. Mais il n'y a aucune diminution, nous en sommes certains.

(Les deux hommes, pour la première fois, se regardent.)

LE PREMIER. — Bien entendu. Appelons cela une rencontre, si vous voulez. Un espace où la voix muette voyage enfin, ou d'une autre façon. Comme si la voix façonnait dans l'air des lettres de fumée.

L'AUTRE. — Mais cette fumée, un lecteur convaincu pourrait bien ne jamais l'apercevoir.

LE PREMIER. — On ne la voit pas, en effet, et c'est particulièrement vrai du poème. Le poème remémore une voix, toujours. Julien Gracq disait cela. C'est un pari impossible à tenir.

L'AUTRE. — Voilà une promesse qui disparaît à l'énonciation.

LE PREMIER. — L'Annonciation ?

(Les deux hommes rient pour la première fois. Silence.)

LE PREMIER. — L'esprit. C'est l'esprit qui souffle. L'esprit est souffle.

L'AUTRE. — Vous... Vous puisez dans la tradition judéo...

LE PREMIER. — Non. Encore dans Gracq.

L'AUTRE. — Et vous parliez d'une rencontre.

LE PREMIER. — Oui, une voix, plus chargée que les autres, a dicté.

L'AUTRE. — Comment prétendez-vous la reconnaître ?

LE PREMIER. — On ne la reconnaît pas, et voilà bien un nouveau paradoxe. Notre observation, hésitante, patiente, partielle, montre, sans qu'il soit possible de le prouver, que la voix est *l'autre* du texte, son ailleurs en quelque sorte. C'est inexact, imprécis, mais il n'y a qu'elle dont la présence subsiste. C'est la voix à qui l'autre s'adresse. C'est d'elle que nous témoignons.

L'AUTRE. — Vous avez joué les textes ?

LE PREMIER. — Non. Ou bien nous les jouions en ignorant tout d'eux. Nous tentions contre chacun des respirations dissemblables, des rythmes dont l'invention nous échappait. Pourtant, nous avons longtemps persisté.

(Les deux hommes s'assoient pour la première fois.)

L'AUTRE. — Et alors ?

LE PREMIER. — Les textes se dissipaient, laissant un écran devant nos yeux. C'était souffler *sur* l'instrument en croyant que la musique adviendrait.

L'AUTRE. — Cette impasse ne prouve rien.

LE PREMIER. — Nous ne le prétendons pas. Mais il fallait faire l'expérience du vide pour toucher, pour reconnaître la voix du texte. Et nous n'avons pas fini de trébucher, c'est devenu très clair, à présent.

L'AUTRE. — Vous avez su tout de suite que cette voix était juste ?

LE PREMIER. — Oui.

L'AUTRE. — Comment ?

LE PREMIER. — Elle ignorait sa fin, ou sa cause ; elle se jouait. Cette fragilité est monstrueuse. Elle nous a foudroyés. Jamais une telle gravité n'était parvenue à nos oreilles. Nous entendions le chant du texte, mais « en d'autres frontières déjà ! ». Comme si la voix nous eût coupé la tête pour qu'enfin nous comprenions. Soudain, cette voix plaçait toutes les autres à distance. La voix s'élevait et disparaissait. Mais nos corps en portaient maintenant les traces.

L'AUTRE. — Pouvez-vous décrire cette voix ?

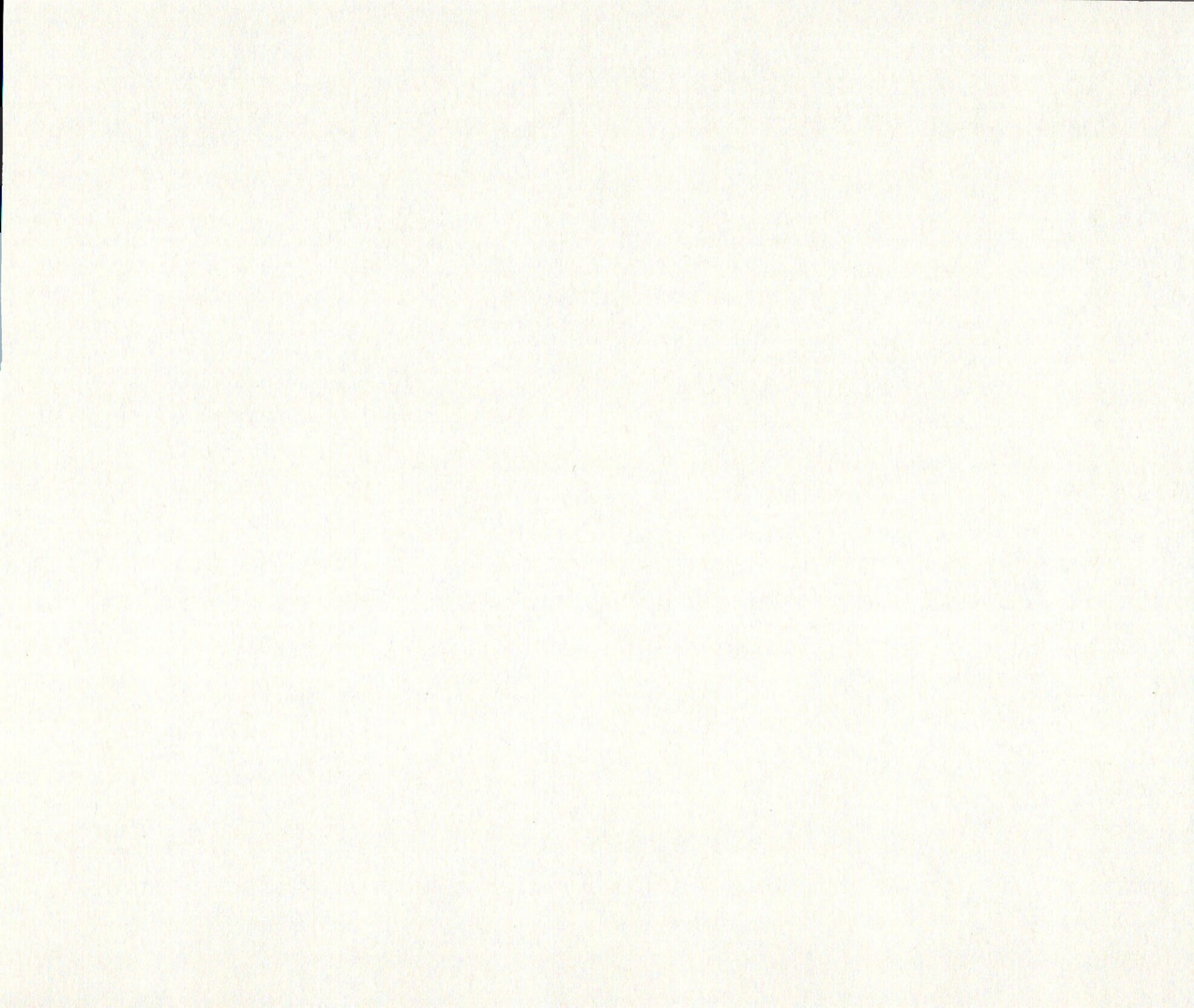
(Les deux hommes sortent pour la première fois depuis le début de l'entretien. Ils observent un silence absolu. Leurs pas ont remué la poussière au point qu'elle retombe, à présent, en formant des lettres assez grossières. Une inscription, dirait-on, de plus en plus lisible.)

« On ne peut ni connaître ce qui n'est pas [...] ni l'énoncer en une parole. »

PARMÉNIDE

Note

1. Titre d'un recueil d'Alexis Lefrançois.



Achévé d'imprimer en avril 1991
sur les presses des
Ateliers graphiques Marc Veilleux inc.
à Cap-Saint-Ignace
(Québec)

