

LIVRET D'EXPOSITION

SKOL

PROGRAMMATION 1990 - 1991


Olive Noire

PAJE Éditeur

LIVRET D'EXPOSITION

SKOL

PROGRAMMATION 1990 - 1991

 Olive Noire

PAJE Éditeur

Livret d'exposition SKOL
Programmation 1990-1991

Centre des arts actuels SKOL
279 rue Sherbrooke Ouest
Espace 311A
Montréal (Québec) H2X 1Y2

PAJE Éditeur
Collection «Olive Noire»,
dirigée par Marie-Sylvie Hébert

Conception et infographie:
Sylvain Boucher pour PAJE Éditeur

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

Distribution:
Artexte
3575 boul. Saint-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.

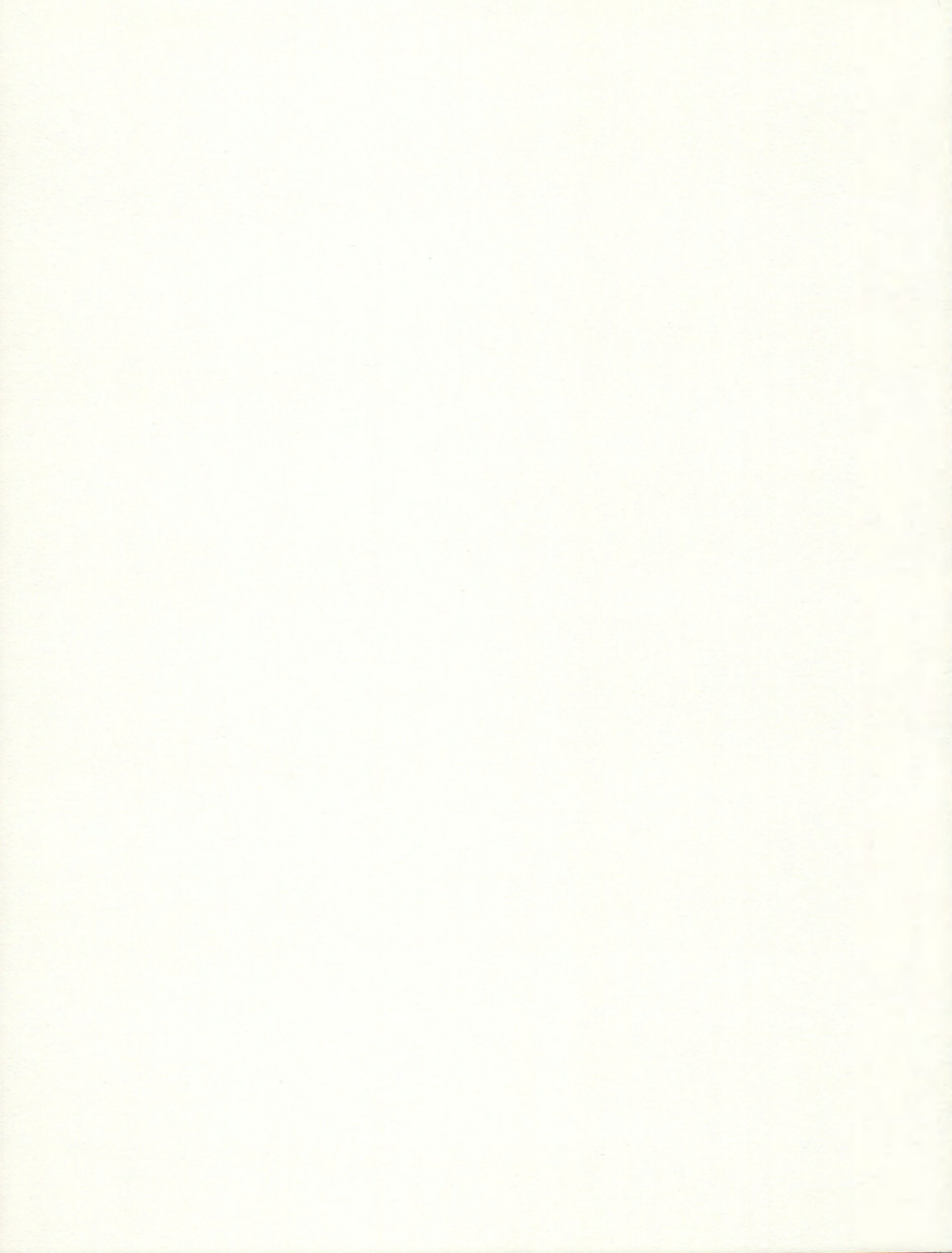
Dépôt légal: Deuxième trimestre 1992
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

© PAJE Éditeur et le Centre des arts actuels SKOL 1992
Tous droits réservés
ISBN: 2-9801495-9-4

LIVRET D'EXPOSITION

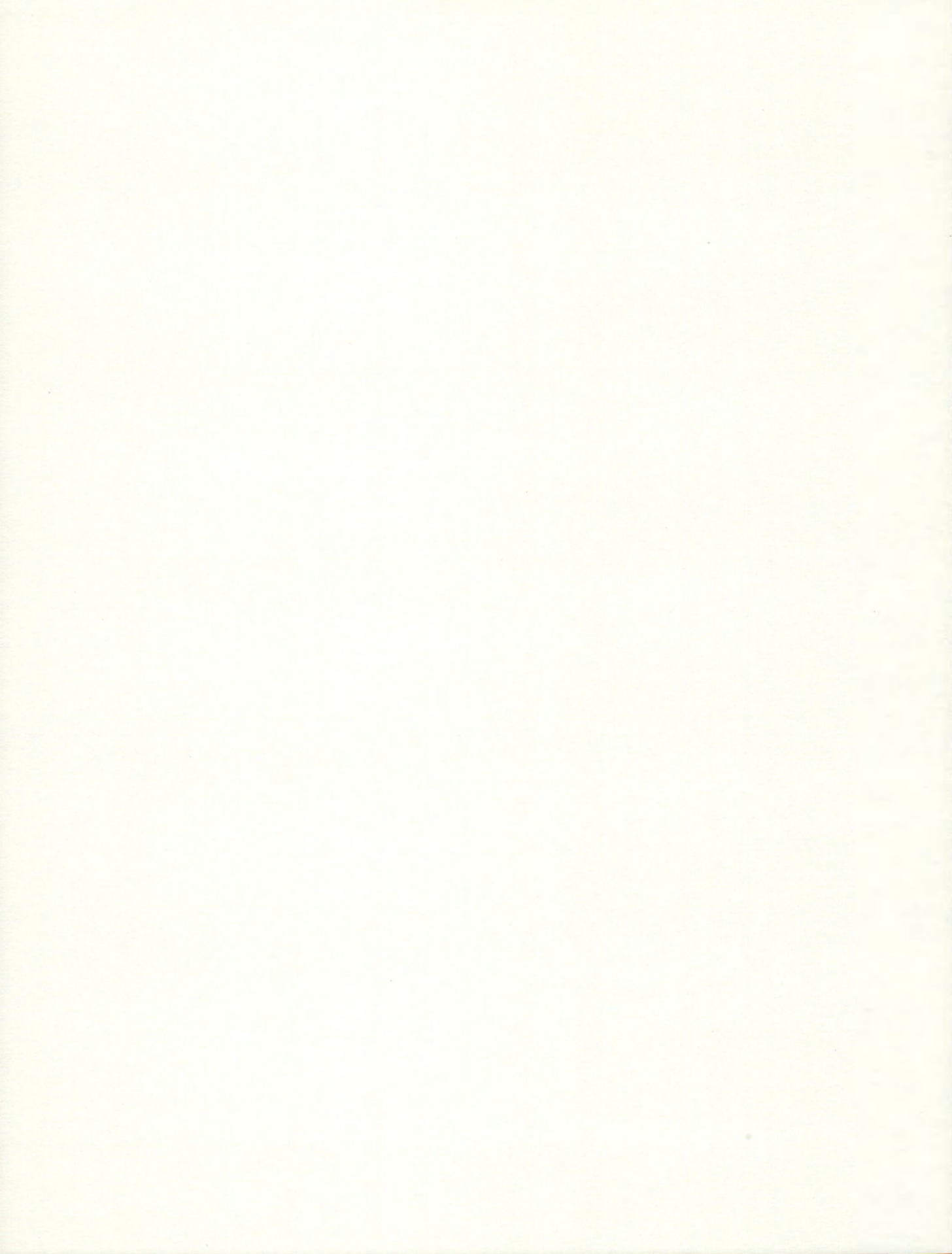
SKOL

PROGRAMMATION 1990 - 1991



TABLE

Présentation	9
Marie-France Beaudoin	
Éric Raymond	11
Lynda Portugais: <i>L'Interstice</i>	
Claire Paquet et Suzanne Paquet	15
Martine Meilleur: «...entre ce qui devient et ce qui meurt...»	
Mireille Plamondon	19
Isabelle Lelarge: <i>La Cathédrale et le Pylône</i>	
Daniel Corbeil	23
John K. Grande: <i>Daniel Corbeil</i>	
Mario Duchesneau	27
Jean Philippe Bolduc: <i>Matière à nuit blanche</i>	
Lise Boisseau	31
Jean-Émile Verdier: <i>L'Énergie de l'autre</i>	
Yves Tremblay	35
Yvan Moreau: <i>Tensions/extensions</i>	
Pierre Bourgault Legros	39
Sonia Pelletier: <i>Baie Déception: Commettre l'at-tension</i>	
Francine Lalonde	43
Marie-Sylvie Hébert: <i>Du parcours à la migration</i>	
Kevin Sonmor	47
Nicolas Mavrikakis: <i>Bitte et mythe: Half-cocked</i>	



PRÉSENTATION

Je ne crois pas que l'art ait quoi que ce soit à voir avec la communication, l'art traite plutôt de communion.¹

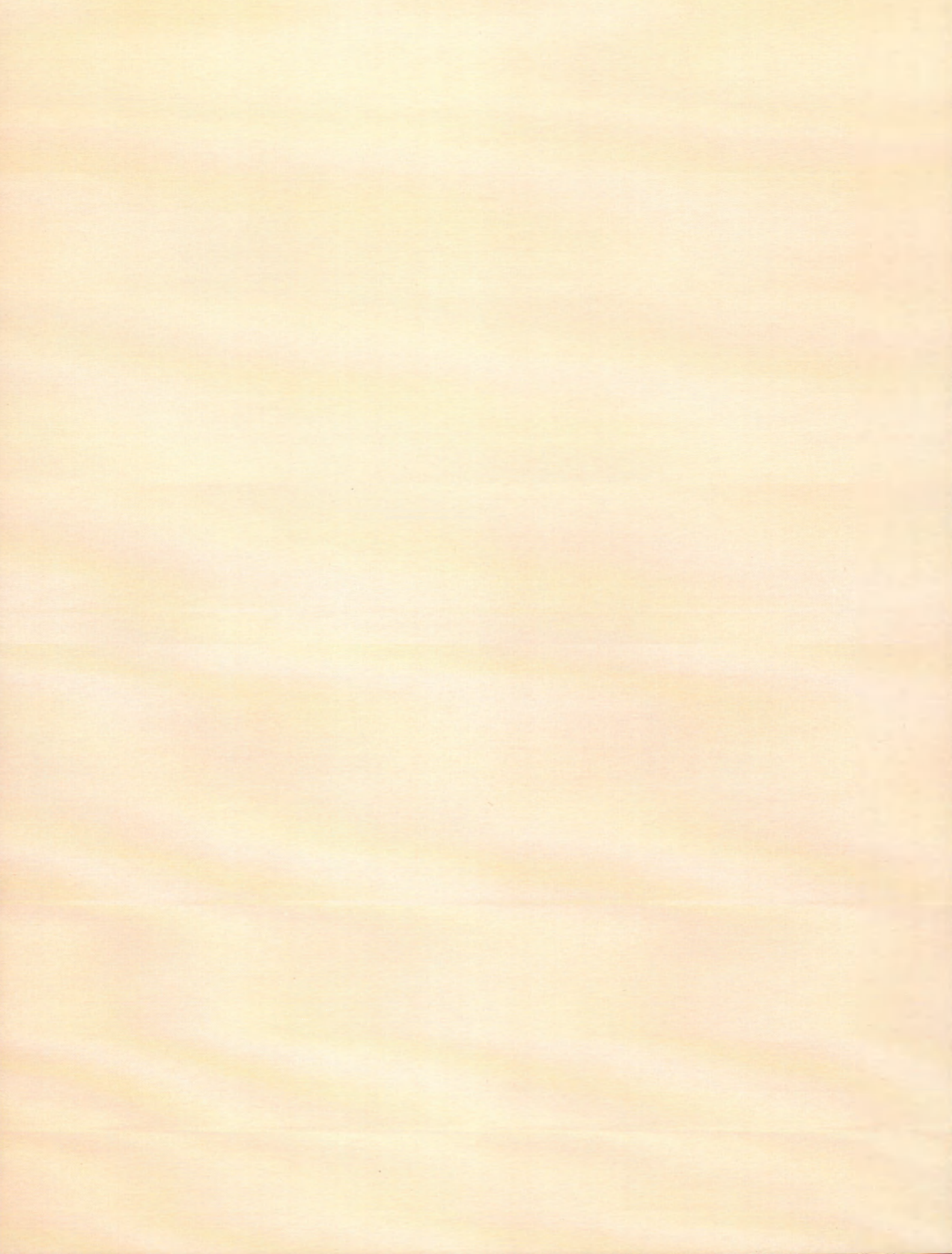
C'est avec plaisir que nous vous offrons la deuxième édition du *Livret d'exposition SKOL programmation 1990-1991*. Dix artistes et dix critiques vous proposent une réflexion sur la pensée actuelle en art visuel.

Vous est-il arrivé de vous retrouver dans un métro, un autobus, un train, un avion, et d'avoir ressenti un profond désir d'adresser la parole à la personne assise à côté de vous? Par une simple intuition, vous avez alors le sentiment que vous avez beaucoup d'affinités avec cette personne. La curiosité mêlée à la gêne vous fige, vous déconcentre. Mais le rythme de la vie vous permet de vous sortir de cette situation fâcheuse: un prochain arrêt, un terminus, un autre passager se glisse et empêche une possible conversation. Et c'est le soulagement. Toutefois, un sentiment de perte, de ratée vous envahit. Si...

Il y a un peu de ça derrière le projet du *Livret d'exposition*. On monte, on démonte, on visite des expositions, on en manque, on lit, on écrit, on fait des «demandes». Tellement occupé à être rentable qu'on en oublie le pourquoi de tout ça: voir, comprendre, échanger. Nous souhaitons que le *Livret* soit le témoin de cette volonté toute skolienne d'encourager surtout et avant tout un échange entre artistes, critiques, membres et visiteurs. Le *Livret* est un reflet du temps qu'on s'accorde, qu'on se donne, c'est aussi un reflet du potentiel et de la richesse du travail qui se fait. Nous réitérons notre appui à ce projet et réaffirmons son importance pour notre centre.

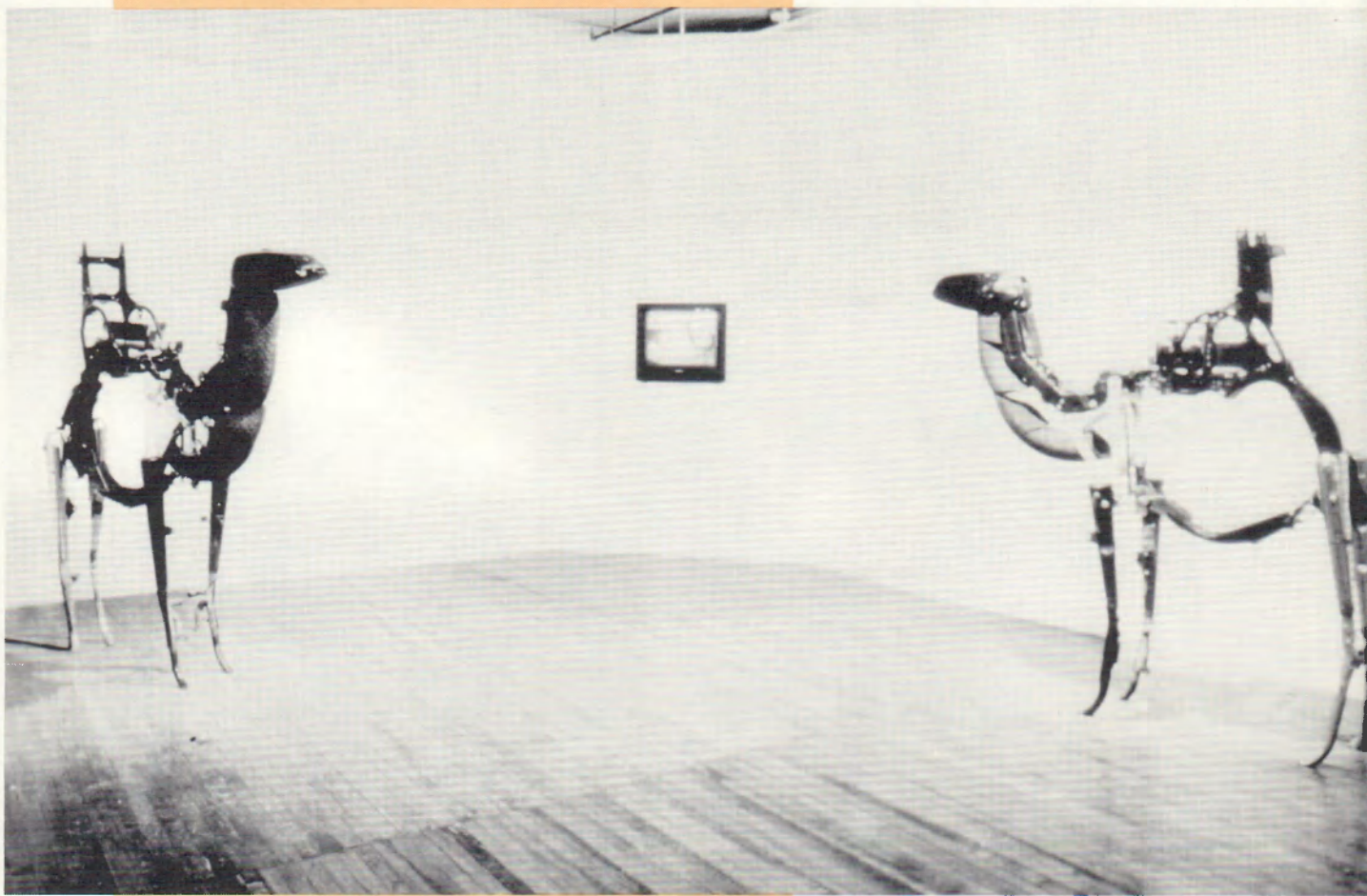
Marie-France Beaudoin

1. Extrait d'une entrevue enregistrée sur bande magnétique par Danielle Corbeil, «Charles Gagnon, peintre, cinéaste, 35 ans, habite Montréal», in *Artscanada*, n°s 142/143, avril 1970, p. 39-40, cité dans *Charles Gagnon*, catalogue du Musée des beaux-arts de Montréal, 1978, p. 92.



ÉRIC RAYMOND

11 AOÛT — 2 SEPTEMBRE 1990



Chiasme désert, 1990. Photo de Bernard Petit.

L'INTERSTICE

LYNDA PORTUGAIS

[...] le fantasma travaille avec la contradiction et avec l'antithèse, il est un travail de l'antithèse.
Georges DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée*.

A la fois intervalle de temps et d'espace, l'interstice est un lieu de passage, de transport et de transformation. Tout comme le fantasma, il est essentiellement fondé sur une indétermination, ce qui lui confère les propriétés de l'hallucination et de l'étrangeté.

Dans le travail d'Eric Raymond, notamment lors de l'exposition intitulée *Espace de discours, espace de figure* et des installations *Portes logiques* et *Chiasme désert*, l'interstice s'imisce aussi bien dans le parcours visuel qu'effectue le spectateur que dans la disposition, voire au sein même des éléments qui la composent.

Disposition et déposition

Portes logiques est constituée d'un cheval réalisé à l'aide de pièces de motocyclettes, d'une photographie en noir et blanc de grande dimension représentant un train filant à toute allure et d'une locomotive miniaturisée qui se déplace sur un rail circulaire. Le spectateur peut, en appuyant sur un appareil situé au sol, mettre en marche un engrenage qui, tournant en sens inverse du train, a pour effet de figer l'engin dans sa course, créant ainsi l'illusion d'une suspension. Par le relais de la métaphore, le cheval devient cheval de fer parce que la disposition des deux éléments (le cheval disposé de profil et la photographie représentant un train qui traverse l'image de droite à gauche) permet au parcours visuel de corroder les cadres malgré les différents médiums, pratiques et échelles utilisés. L'installation use des interstices afin que se heurtent les territoires propres à chaque élément. Contrairement à une lecture saccadée qui rappellerait le mouvement cinématographique créé par l'intervalle noir séparant chaque prise de vue, la disposition invite le regard à voyager d'un point à l'autre de cette trame, là où les composantes hésitent à se dissoudre complètement en un ensemble homogène.

Chiasme désert comporte deux dromadaires faits de pièces de motocyclettes et disposés en miroir, de chaque côté d'un écran vidéo encastré dans un mur de la salle d'exposition. Chaque animal porte sur son dos une caméra de surveillance qui, reliée à un rétroprojecteur inversant les images de gauche à droite, fait apparaître à l'écran les silhouettes des animaux, incrustées dans un paysage saharien. Le spectateur, lorsqu'il se situe à proximité des objets, est capté par l'une ou l'autre des caméras qui l'inscrit sur la même image. Bien que le paysage représenté résulte de multiples opérations effectuées par l'artiste ainsi que d'une synthèse de deux points de vue (les regards des deux caméras), la représentation ne se donne pas moins comme reproduction objective de l'installation « originale » parce qu'elle se produit en temps réel. Cette transparence du signe est due au refoulement momentané de l'énonciation à la faveur du signifié, entretenant ainsi, de façon parodique, la fiction d'une absence de la représentation. Alors que la théorie classique de l'imitation fait de l'œuvre une surface transparente, la théorie moderniste, elle, insiste sur son opacité, sur le plan conçu comme mur. Ici, l'artiste fait jouer l'un contre l'autre les éléments de ce double statut.

Incarnation et défiguration

Le cheval de *Portes logiques* et les deux dromadaires de *Chiasme désert* sont constitués de tuyaux d'échappement recouverts d'acier inoxydable maculé de rouille et de peinture qui, disposés verticalement, représentent les pattes des animaux tandis que les réservoirs d'essence, de couleur noire et miroitante, évoquent les têtes. La partie médiane des animaux a été réalisée, pour ne pas dire dessinée, à l'aide de tiges métalliques relativement planes, peintes en noir mat. Les antinomies instaurées entre les différentes propriétés des surfaces, entre les formes tubulaires et planes, entre la sculpture et le dessin, entre vision de près (les pièces de la motocyclette) et vision de loin (le cheval et les dromadaires) ne cessent de plonger le spectateur dans le doute. Les figures semblent engagées dans un processus de transformation qui aurait pour origine les extrémités des corps (les pattes et les têtes). S'agit-il d'une leçon d'anatomie ou de la métamorphose d'un objet en « sculpture vivante » ? Cet état intermédiaire et réversible se situe entre l'incarnation (ce qui est en train de prendre forme) et la défiguration (ce qui est en voie d'abstraction), entre l'œuvre finie et le *non finito*.

Le dessin, tout comme l'étude anatomique, a pour fonction de manifester la structure, l'intérieur des choses, la réalité derrière l'épiderme de l'apparence. Si le nu et l'écorché sont comme le corps dépouillé de ses vêtements ou de sa peau, le dessin apparaît comme le résultat d'un *strip-tease* qui aurait pour but final de révéler l'idéal. Mais la mise à mort de l'animal, son dépeçage, signifierait non seulement la mise à nu du squelette de l'animal, en l'occurrence le système de représentation, mais également le rétablissement, par le biais du dessin, d'un réalisme de l'idée : d'un idéalisme. Si le dessin fait voir la réalité de l'idée derrière les apparences, il est aussi l'écriture graphique en voie d'autonomisation. Le dessin est le signe, contrairement à l'esquisse ou à la tache, d'une exécution finie et lisse. A l'instar de la photographie, transposition directe d'une lumière saisie par une mécanique, le dessin produit des effets de vérité et de réalité puisque l'esthétique occidentale repose sur la croyance qui veut que les idées ne soient que des estampes passives, des images gravées ou empreintes par la nature dans le cerveau. L'art conçu comme *cosa mentale* demande à l'artiste de n'être qu'un témoin scrupuleux, une « plaque sensible », une machine à photographier, entretenant ainsi l'illusion d'une œuvre qui se produit d'elle-même, presque mécaniquement.

C'est pourquoi le possible recouvrement des objets par la chair pourrait bien être l'indice d'un envahissement du sculptural par la couleur et la peinture qui ont pour fonction de cacher, de maquiller la structure, de faire illusion. Puisque la couleur convient aux genres et aux règnes inférieurs, il ne faudra donc pas s'étonner de retrouver, aux extrémités des objets, toutes ces surfaces brillantes et miroitantes qui évoquent non seulement la facture léchée de la peinture académique, mais également, de par les déformations de l'espace environnant qu'elles produisent, l'*impasto* de la peinture moderne.

La violence disjonctive qui s'instaure entre le détail et la construction *all over*, entre le cheval, les dromadaires et la motocyclette, entre le dessin et son possible recouvrement par la peinture, crée une hésitation entre deux entités, ce qui provoque une rotation de l'image et lui procure un aspect réversible. Ce mouvement est repris, dans *Portes logiques*, par le train miniaturisé qui tourne sur un rail circulaire. Il n'est pas uniquement la métaphore du fonctionnement de la prise de vue photographique, mais surtout celle du travail de synthèse qui

s'élabore à partir de deux mouvements contradictoires, entre le train qui avance sur le rail et l'engrenage qui recule, entre une vision de près, là où le travail d'assemblage surgit, et une vision de loin, là où survient l'énoncé représentatif de la sculpture.

Spécificité et contamination

Le récit d'Ovide¹ commente, à travers la fable de Pygmalion, les différents moments de la transformation d'une sculpture en femme. Dans tous les récits² qui mettent en scène de telles métamorphoses, le marbre prend vie à partir des extrémités.

Dans *Portes logiques* et *Chiasme désert*, les extrémités des sculptures, les pattes ainsi que les têtes des animaux (les réservoirs d'essence et les tuyaux d'échappement) sont les deux extrémités d'un processus qui, du haut vers le bas, de l'idéal à l'ordure et vice versa, procède au réchauffement et au refroidissement, à l'élimination et au recyclage. Sans le socle, qui assurerait la promotion de l'œuvre au statut d'art, les extrémités inférieures sont des lieux ambigus, des lieux de passage. Comme les pieds de Vénus, elles sont en contact avec le sol, avec le lieu d'une possible contamination. La bordure d'une œuvre serait toujours en proie à l'infection parce qu'elle effectue l'exclusion et l'ingestion de ce qui n'est pas de l'ordre de la représentation et, pourrions-nous dire dans le cas présent, du sculptural. En effet, la spécificité de la sculpture, qui réside dans sa tridimensionnalité, semble être menacée par le pictural. Les dromadaires et le cheval sont présentés de profil ou de trois-quarts, ce qui en accentue la découpe et instaure une tension entre le plan et le volume. La partie médiane des animaux, parce qu'ajourée, laisse entrevoir la présence du fond réel de la galerie à travers la sculpture. L'objet est en quelque sorte tissé à même le mur de la salle d'exposition. Entre sculpture et peinture, l'œuvre se fait ronde-bosse.

La fonction de l'idéal est de purifier l'imitation de ses imperfections, d'effacer les sutures, les cadres, et d'accomplir l'opération en annulant les traces. La contamination proviendrait de l'ostentation de toutes les saletés et de tous les restes qui relèvent de la formation d'une œuvre. Le propre caractérise la « bonne » imitation, celle qui s'efface devant l'imité et déclare qu'elle ne fait rien d'autre que de reproduire objectivement la nature.

L'artiste tâchera donc de concilier deux contraintes: instituer la ligne, principe de vérité, puis l'effacer (ou plutôt la recouvrir à moitié) par la peinture, de façon à réduire la frontière entre le naturel (ou du moins ce qui est perçu comme tel) et son imitation. L'éclat demeure le fantasme échoué d'une sculpture qui se rêve à la fois vivante et idéale. Le *all over* avait été un moyen pour la peinture formaliste de rêver d'une image totale.

Dans les installations d'Éric Raymond, le pied c'est lorsqu'il y a un indice d'un départage qui ne cesse de se faire et de se défaire.

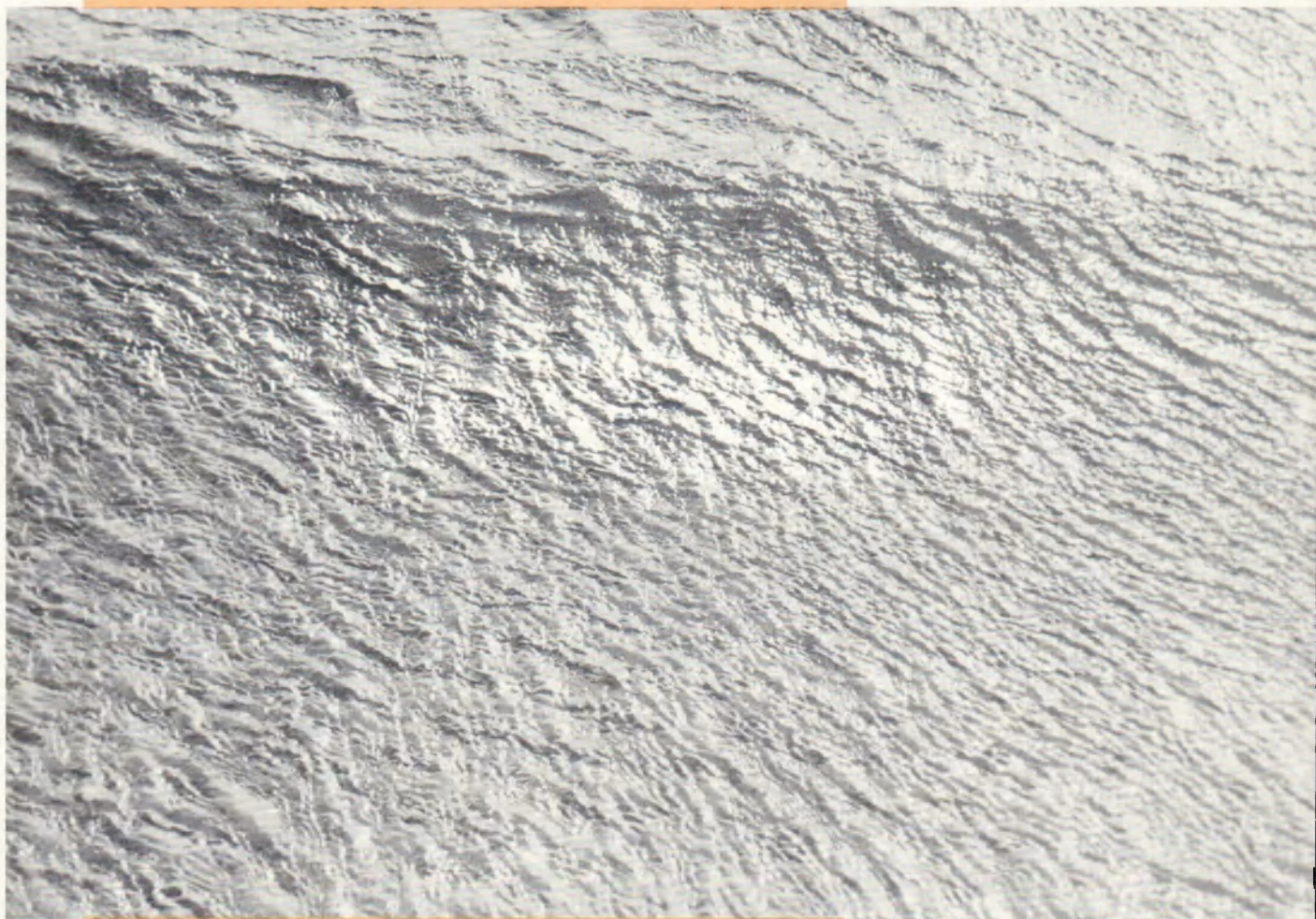
Notes

1. OVIDE, «Pygmalion», in *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1966, p. 260-261. Pygmalion sculpte une Vénus de marbre dont il devient amoureux. Il prie Aphrodite de lui accorder une femme à l'image de cette statue, ce qu'elle fait. L'ivoire commençant à prendre vie, le sculpteur embrasse Galatée. Quand celle-ci ouvre les yeux et voit celui qu'elle aime, la peau blanche de ses joues rougit.

2. Honoré DE BALZAC, «Le Chef-d'œuvre inconnu», in Georges DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985 et Sigmund FREUD, *Délires et rêves dans la «Gradiva» de Jensen*, Paris, Callimard, 1977.

CLAIRE PAQUET et SUZANNE PAQUET

8 AU 30 SEPTEMBRE 1990



Comme les jours précédents: deuxième lieu, 1990.
Photo de Suzanne Paquet.

«...ENTRE CE QUI DEVIENT ET CE QUI MEURT...»

MARTINE MEILLEUR

Comme dans leurs manifestations précédentes, cette installation de Claire Paquet et Suzanne Paquet propose, à nouveau, les parcours parallèles de la photographie et du texte. Deux lieux distincts d'où se font entendre et voir les impressions d'un trajet sans départ ni point de chute, deux horizons balisés où se tracent les méandres d'une route incertaine, élastique, les inflexions d'une traversée partagée entre un fil antérieur et son lieu présent.

Dans le lieu assiégé par l'installation, de grandes structures métalliques retiennent des photographies: images d'eaux grises, qu'on imagine avoir été glauques, marines, images de paysages portuaires, grisaille immobile sur fond blafard. Certaines de ces structures sont placées en légère avancée devant les murs, les autres se déploient en éventail au centre de l'espace, semblables à des pages démesurées donnant à voir, au recto comme au verso, des lieux sans légende, livrés à leur seule et particulière qualité de photographies.

D'autres épreuves se succèdent en frise sur les trois murs délimitant l'aire de l'installation. Quelques-unes sont superposées à quatre curieuses photographies de fragments de textes: captés en oblique, presque au ras de leur surface, les mots sont devenus illisibles, défigurés par l'angle d'une perspective imposée et embrouillés par la porosité du grain photographique. Les images du pourtour, ancrées au mur, se démarquent par leur caractère plus « terrestre »: vues partielles sur des installations portuaires, des lieux de déchargement, des docks, des entrepôts, des réservoirs, des grues, des hangars de triage, des dépôts de charbon ou de gravier, des bouts de clôtures, des routes qui fuient. Les images du centre, suspendues dans leurs cadres d'aluminium, offrent une plus grande proportion d'eau: parcelles de fluidité endiguée, surfaces de plomb qui enchâssent les fronces des flots et paralysent les rognures capricieuses de la lumière, mer stupéfiée, découpée dans ses modulations faibles.

Sur un autre mur, en retrait de l'installation, deux photographies format carte postale d'une vue aérienne et du plan dessiné de l'*Europoort* de Rotterdam sont épinglées ainsi que les quatre feuillets d'un texte écrit à la mine de graphite. Rédigé sur le mode du récit, ce texte suggère une sorte de parcours, impossible à situer dans le temps ou l'espace. Narration d'un imprévisible trajet qui s'abandonne en sinuosités variables aux impressions et à la réflexion sur l'écoulement du temps, les altérations de la perception, l'errance, le souvenir, l'inscription du désir, la solitude, l'ennui.

Paradoxalement, le texte et la photographie ne s'éclairent pas mutuellement, ne s'informent pas l'un l'autre des paramètres d'un parcours à constituer ou à reconstituer sans que pourtant ne s'éclipsent une réciprocité de leurs effets, une confluence de leurs diverses modalités de prélèvement sur l'ailleurs, autrefois. De part et d'autre, on note une commune application à détourner le motif du voyage, à freiner la signification d'un déplacement, figuré autant que réel, pour le distiller en images poreuses, en demi-teintes cendrées, pour l'alanguir.

N'est pas remise en scène ici, n'est pas remoulée dans l'enceinte du lieu de l'exposition la réalité physique, géographique, d'un voyage qui aurait eu lieu. Une certaine antériorité à l'installation *Comme les jours précédents: deuxième lieu* s'inscrit, mais elle n'est pas celle des objets, des choses à l'avance triés pour le bénéfice d'une mémoire à venir. Elle est plutôt le ressort d'images, de sensations survivantes dont la mémoire dispose librement, toutes perspectives confondues, pour donner prise à la fiction, pour dilater les contingences du temps et de l'espace au point où deviennent possibles la contamination de la réalité par la fiction, la variabilisation, la déviation incessante d'une réalité toujours autre, ailleurs.

Sans départ ni point de chute, la traversée de l'installation perd toute détermination pratique, toute possibilité de finitude. Le regard itinérant est contraint à l'errance, à la durée lymphatique d'un vagabondage qui, subrepticement, fait affleurer la figure du labyrinthe. Traversée en tons de gris, monotone à force de ne pas finir, qui livre la perception aux plis, repris et *déplis*¹ d'une capricieuse frontière entre la mémoire et l'oubli, le vrai et le faux, le mouvement et l'immobilité. Sur le comptoir de la galerie, six cartes postales traînent, sans adresse ni destinataire. « Comme les jours précédents, le temps s'écoule sans que rien n'en affecte vraiment le lent glissé. Morose, fade, tout se fond et s'enchaîne. [...] Succession où prédomine le gris, où tout n'est plus qu'attente vague. La destination promise semble n'être plus que leurre, que vaine aspiration [...]². »

Le gris règne, en effet, sans faillir dans l'installation de Claire Paquet et Suzanne Paquet. Sans doute parce qu'il est du côté de la modulation, de la multiplicité et de la variété, parce qu'il est nuance plutôt que contraste. Couleur du flou, le gris travaille à l'érosion du contour des choses, à leur évanescence, à leur affadissement; le gris use, atténue, altère la force des énoncés. Couleur de dégénérescence, de vieillissement, le

gris signale le passage, les états de la transition. l'intervalle entre ce qui est, a été, et ce qui ne sera plus, ce qui est voué à la disparition.

La réflexion de Paul Klee sur la notion de chaos³ et les diverses manières de l'amener au visible en appelait du point gris, qu'il disait être un « point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt », point « gris parce que point non dimensionnel, point *entre* les dimensions et à leur intersection, au croisement des chemins⁴ ». Dans le gris dont elle se pare, l'installation *Comme les jours précédents: deuxième lieu* se comparerait à ce point paradoxal, à ce point ténu, fragile et ambivalent du non-lieu dans le lieu.

Notes

1. Le terme est emprunté à Gilles DELEUZE dans *Le Pli. Leibniz et le baroque*, éditions de Minuit, Paris, 1988.
2. Claire PAQUET, extraits du texte de l'installation *Comme les jours précédents: deuxième lieu*, exposée du 8 au 30 septembre 1990 à la galerie Skol.
3. Le chaos selon Klee, rappelons-le, ne se conçoit pas comme une antithèse de l'ordre ni comme un anti-monde. « Le chaos véritable ne saurait se mettre sur le plateau d'une balance, mais demeure à jamais impondérable et incommensurable » (cité par Gilbert LASCAULT dans « Éléments d'un dossier sur le gris », in *Écrits timides sur le visible*, coll. 10/18, Paris, 1979).
4. Paul KLEE cité par Gilbert LASCAULT, *op. cit.*, p. 45.

MIREILLE PLAMONDON

6 AU 28 OCTOBRE 1990



Chartres ou Les Blés, 1990. Photo de Bernard Bélanger.

LA CATHÉDRALE ET LE PYLÔNE

ISABELLE LELARGE

Les œuvres :

— *La Sculpture à moteurs*

où « la rotation mécanique de la rosace de paille permet la projection animée d'un personnage s'activant dans une roue d'écureuil » (Mireille PLAMONDON)

2 pièces

la roue de paille mime la solidité du bois; elle est enchâssée dans un pylône

— *Chartres ou Les Blés*

paille, chêne, cuivre, acétates

Rosace mi-paille mi-chêne la paille s'amuse du bois

cône de paille renversé coincé dans l'intérieur d'un pylône « moderne » sur quatre pattes

il sert encore de soutien et de structure

Des photos dans la rosace

— *Chartres ou Les Blés 2*

paille, métal, verre, photos sur acétates

le pylône est empaillé

la rosace en paille est plus loin au sol.

L'effet est bruëghellien avec la tourelle ajourée remplie de paille en son centre, comme scellée au mortier. Avec son air biscornue.

Dans la rosace, des photos sur acétate représentent un paysage et un ciel jaune.

Quelle relation ont ensemble ces deux semi-figurations: une tourelle et une immense fleur en forme de rosace? si ce n'est qu'une relation d'extrême poïétique, un devenir d'hybride? Les références s'oublient plus ou moins.

— *Le Rayonnement*

cuivre, bois paille, papier

un pylône déplié en deux parties frôle le mur d'où part une longue feuille de papier sur laquelle est intégré un plan découpé de Notre-Dame-de-Paris.

À côté, une autre paroi recouvre en partie le centre du pylône; elle est en paille trouée;

en face, sur la traîne de papier: un kaléidoscope sur trépied.

L'image qu'il nous renvoie ce n'est pas le pylône d'en face, bien qu'il soit lui aussi argenté, cuivré, (tri)angulaire, lumineux, merveilleux. trouble.

C'est une exposition tout en pointes qui s'étirent, tout en roues qui tournent. Et puis il y a les matériaux. Et puis il y a tout ce qu'on ne voit pas!

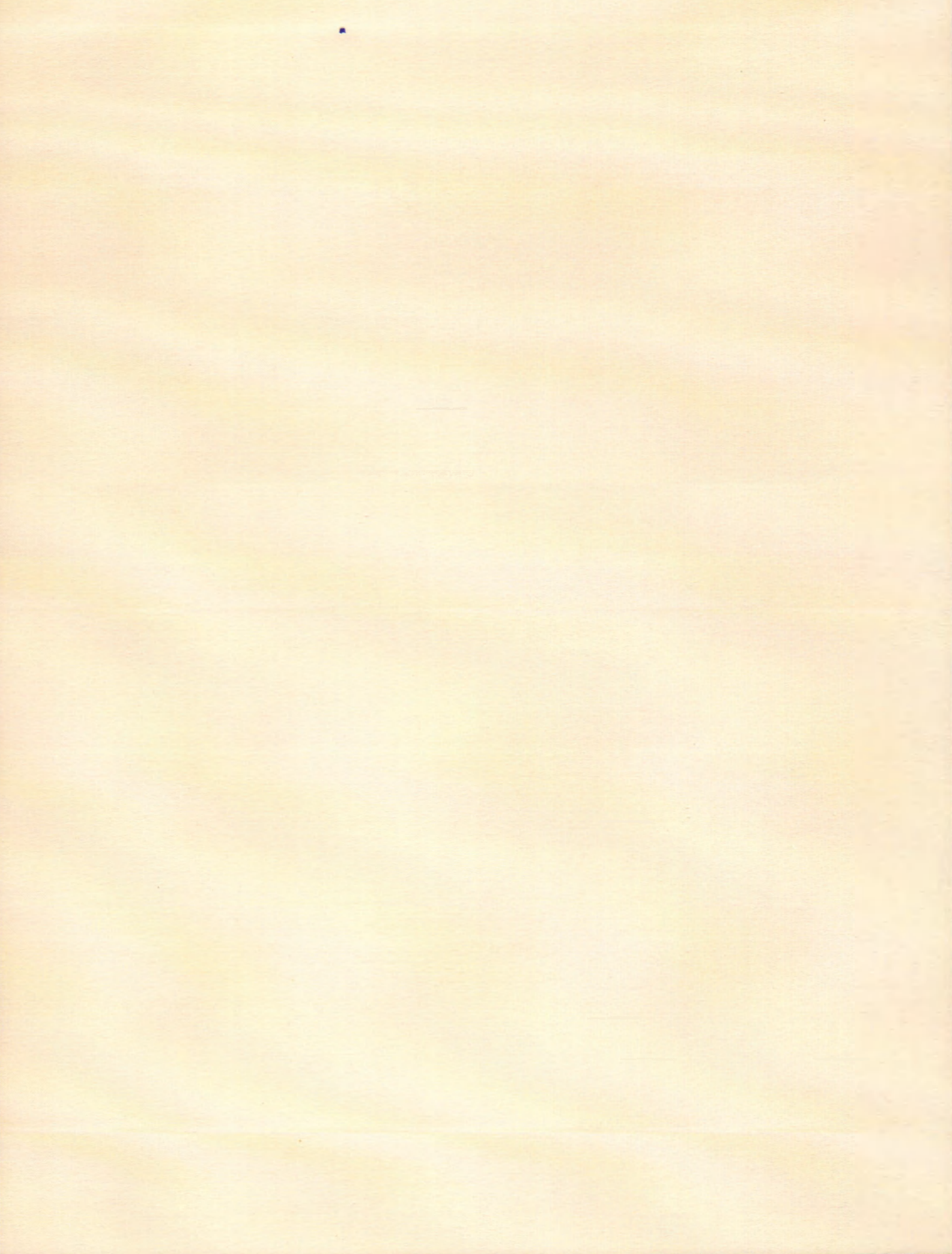
On assiste dans *Un dieu sans arcs-boutants* à la réunion d'un groupe de pièces à la fois très ouvrées et très dépouillées. Dans cet univers qui n'est pas une installation et où chaque ensemble de deux sculptures est autonome, on trouve des structures de métal qui figurent le pylône en tant que structure et architecture des temps modernes, et l'on rencontre des reconstructions de roues et de rosaces médiévales, en paille ou en bois, un plan de Notre-Dame-de-Paris présenté comme un puzzle sur un long papier qui va du mur vers l'espace...

Parmi les roues réelles, ou celle de l'écureuil (unique moyen de levage de pierres utilisé par les bâtisseurs des cathédrales) et parmi les pointes métalliques et les triangulations parcourues, on sent d'emblée l'intention d'une subversion pour que la perception des formes et celle des matériaux joutés n'adhèrent pas vraiment à leur époque respective. On se dit que bien que ces sculptures miment un réel, elles prennent par leur nature hybride un malin plaisir à également s'éloigner de toute reconnaissance possible.

C'est une quasi-valse au dessin aigu qu'orchestrent ces éléments architecturaux quand l'espace qui vient les traverser le fait de manière plutôt indécente. Paradoxalement, les juxtapositions de motifs historiques, fortement connotés, sont pesantes. Apparemment leur reconnaissance par bribes n'est pas le but véritable de cet exercice tant on se perd dans les méandres d'une architecture virtuelle qui semble nier ses origines.

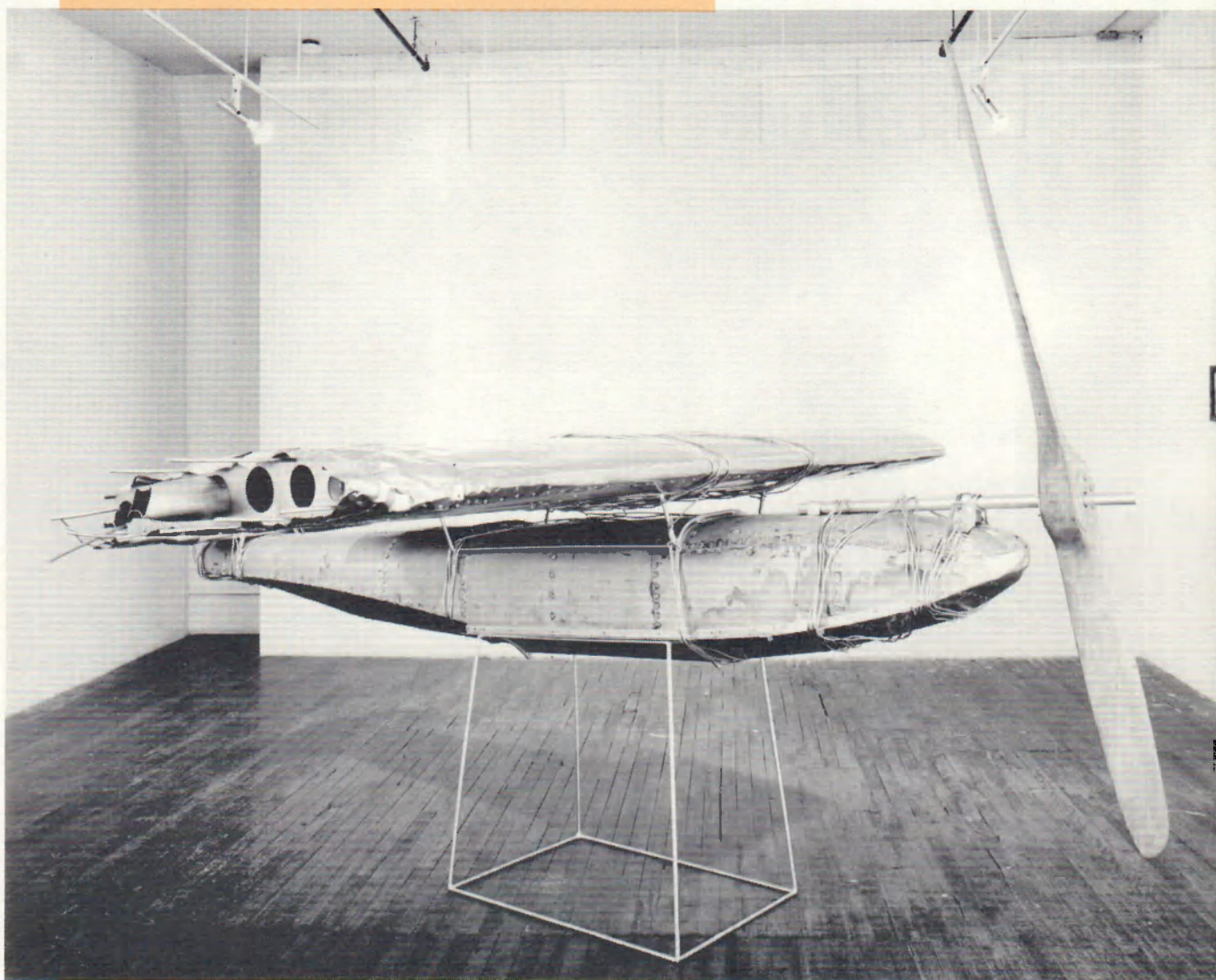
L'isolement dans l'espace, l'hybride historico-formel, l'éclairage hypercalculé permettant la dédramatisation et, enfin, l'emploi de matériaux qui se moquent assez souvent de leurs fonctions réelles (quand la paille prend la fonction du bois; quand l'acétate devient le vitrail...) déroutent. Rapidement on en vient à ne plus reconstruire et on comprend que la nature de ce jeu est liée à notre capacité d'inventer un nouveau monde formel.

Alors, Dieu c'est l'art?



DANIEL CORBEIL

3 AU 25 NOVEMBRE 1990



Avion, 1990. Photo de Guy L'Heureux.

DANIEL CORBEIL

JOHN K. GRANDE

Qu'est-ce que la nature pour un artiste citadin? Notre paysage urbain, en constante transformation, est sans nul doute un environnement, mais en quoi fait-il partie de la « nature »? Les urbanistes modernes, tout comme les artistes citadins, ont évalué pour eux-mêmes l'importance de leur contribution au climat social et économique de ce « nouveau monde ». En quoi leurs expressions synthétiques impliquent-elles une responsabilité face à la nature, aux ressources limitées d'où proviennent tous les matériaux? L'art d'aujourd'hui, avec sa surcharge suffocante d'imagerie, ressemble à un produit des médias, sans aucune diversité naturelle. Il est vu par un public surtout urbain, dont la vision est également issue d'une surcharge visuelle/conceptuelle et non d'environnements physiques, vivants. L'esthétisme citadin est l'enfant d'une culture technologique qui fait l'éloge d'une carence environnementale.

Daniel Corbeil, qui vit en Abitibi-Témiscamingue, est un artiste qui aborde les problèmes environnementaux dans une perspective régionale. Exposées en dehors du contexte traditionnel des galeries, les premières œuvres de Corbeil étaient influencées par le mouvement italien *Arte Povera*. Les innovations italiennes à base d'objets récupérés étaient utilisées pour émettre des énoncés concis sur l'anomie et l'aliénation d'une société en état avancé de surproduction. Corbeil, quant à lui, a conçu et construit ses œuvres dans des mines et des parcs abandonnés du Nord du Québec, une région sauvage dont les sites industriels sont autant d'îlots d'exploitation, de vestiges d'industries primaires, extractives (les pâtes et papiers, les mines) qui jouxtent les cultures amérindiennes et inuit. À propos de son travail, Corbeil a écrit: « Au fil des ans, j'ai acquis une "certaine sensibilité" aux lieux abandonnés (usines désaffectées, sites industriels), lieux que j'affectionne particulièrement pour la qualité sensorielle qu'acquiert la matière par un lent travail d'érosion qui donne aux sites et aux objets une atmosphère chargée d'évocation mythique. » Ces premiers projets menèrent tout naturellement aux œuvres actuelles, lesquelles avancent d'un pas dans l'évolution de ce sens mythique. Le processus devient aussi important que le sujet: tandis que les représentations d'objets de la culture autochtone sont fabriquées et reconstruites, les artefacts et les objets abandonnés lors d'interventions colonialistes de la culture blanche sont à peine réassemblés.

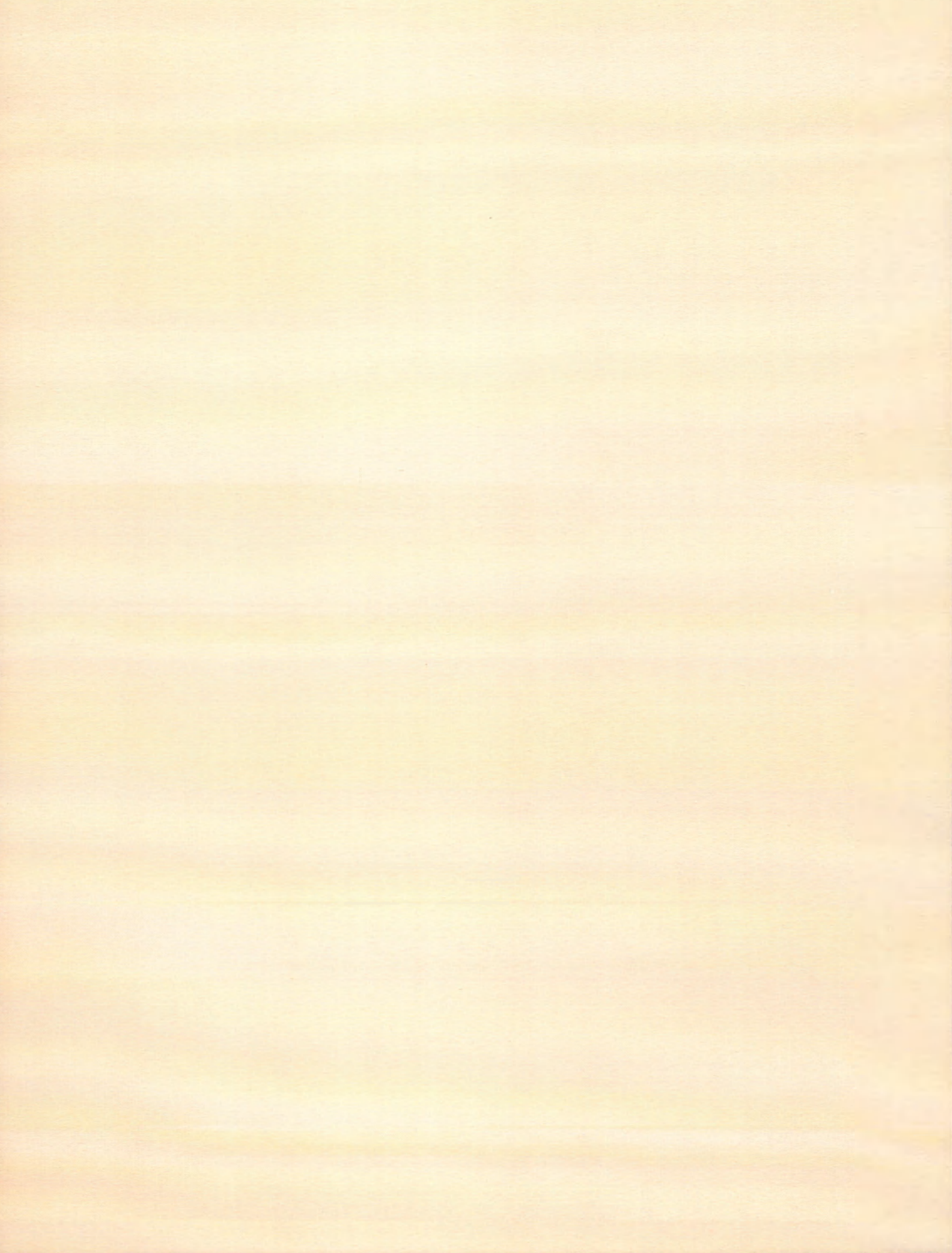
Pour son exposition solo à la galerie Skol, Corbeil présentait deux installations. Dans *Sans-titre* (1990), un kayak est suspendu dans les airs, au-dessus de son ombre matérialisée, soit des pierres amoncelées avec soin. Une photo d'archives de deux authentiques kayaks traditionnels, échoués sur un rivage de pierrailles nordique, et une reconstruction décorée d'un tambour fait d'une peau d'animal tendue, selon

l'usage autochtone, contrebalancent l'installation comme autant d'enregistrements qui font écho au sujet. Dans *Avion* (1990), nous voyons les fragments métalliques d'un avion de brousse qui, tel un Icare mécanique, chut du ciel et s'écrasa. Une deuxième photo d'archives, représentant deux personnes qui ont survécu à un accident semblable, une « image »-témoin de la survie face à la nature, est accrochée tout près, sur un mur. Ces deux installations représentent des véhicules devenus objets, des instruments de communication essentiels, les liens culturels vitaux du Nord. La première, le kayak, est un prolongement naturel, physique, du corps humain. Fait de goudron, de peau d'animal et d'un cadre de bois, c'est un moyen de transport autochtone traditionnel qui dépend de l'équilibre, de la conscience immédiate de dangers physiques. La seconde consiste en une aile et un ponton d'aluminium, sommairement liés par un fil métallique, avec, devant, une grande hélice de bois. C'est là un objet associé aux plus récentes pénétrations et à la colonisation du Nord par la culture blanche majoritaire.

En ne cherchant pas à dresser la carte de l'expérience de deux cultures, en se contentant, plutôt, d'en faire la documentation par reconstruction d'objets, d'outils de transport et de communication, Corbeil réussit à instiller à son œuvre une ironie subtile. Alors que les raisons d'être de ces deux points de vue sur l'environnement, culturellement distinctes, baignent dans le malentendu et supposent différentes notions d'identité, l'art de Corbeil affirme, en définitive, la réalité universelle de la dépendance de l'humanité à l'endroit de la nature.

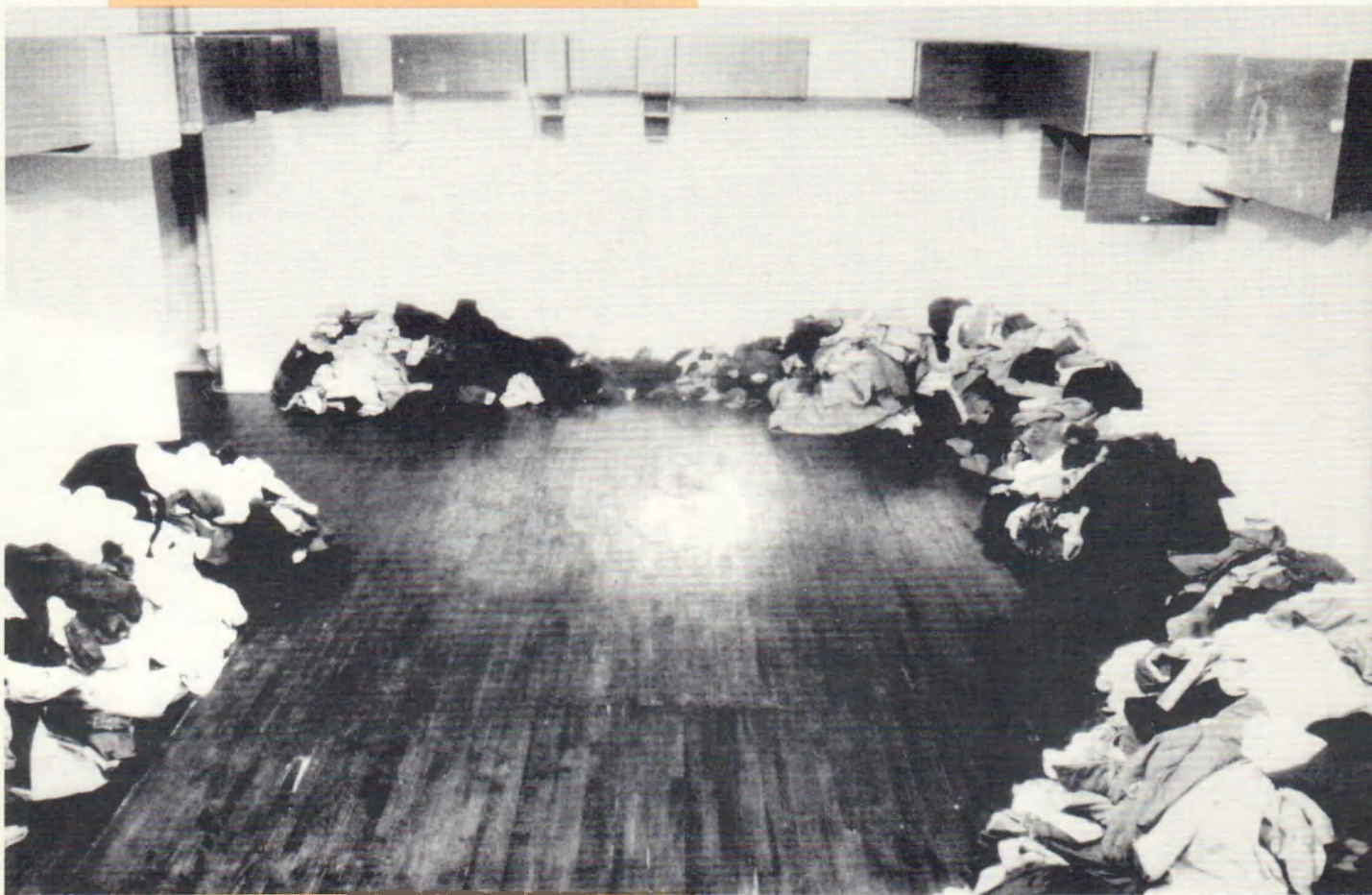
Les éléments tirés de l'environnement natal de Corbeil sont chargés d'associations personnelles et deviennent, ainsi, des documents non équivoques sur sa vision culturellement orientée de l'identité, une vision enracinée dans son expérience nordique. Ses assemblages restent fondés sur une relation objective à une expérience physique, environnementale. C'est là une approche ouverte qui amoindrit tout parti pris culturel éventuel et qui favorise une réponse culturellement interactive. Ainsi, Corbeil insuffle à son art un sens d'être mythique, ce à quoi Joseph Campbell fait allusion dans *The Power of Myth*: « Les gens disent que ce qu'ils cherchent c'est un sens à la vie. Je pense que ce que nous cherchons en réalité c'est l'expérience d'être en vie, pour que nos expériences de vie au niveau purement physique aient des résonances jusqu'aux tréfonds de notre être et de notre réalité, pour que nous sentions vraiment l'enchantement d'être en vie. » Tout compte fait, l'art de Daniel Corbeil représente une intégrité d'expression.

(Traduit par Monique Crépault)



MARIO DUCHESNEAU

1^{ER} AU 22 DÉCEMBRE 1990



Nuit blanche, 1990. Photo de Mario Duchesneau.

MATIÈRE À NUIT BLANCHE

JEAN PHILIPPE BOLDOC

L'installation proposée par Mario Duchesneau s'inscrit précisément dans la réflexion consciente qu'il soutient depuis quelques années. Il transporte le visiteur dans un lieu autre que celui de la galerie Skol par le biais de la mise en scène d'objets, ou plutôt de « témoins » puisés dans notre quotidien, axés sur le passé. Le propos s'avère sans aucun doute actuel et la matière provient de notre expérience.

Les témoins

Duchesneau a choisi habilement à même nos rebus, dans les entrepôts de l'Armée du Salut, des artefacts qui en disent beaucoup sur notre statut et notre vécu dans la société où nous évoluons. La commode, l'armoire véhiculent, par leur contenu, une multitude de rapports issus de notre existence. Lieux de conservation de nos artefacts, signes assez justes de notre rapport avec le quotidien, du lever au coucher. L'habit est le témoin « matériel » de notre statut, de notre identité, de notre personnalité, mais également façade, parfois véridique, honnête, et parfois trompeuse, souvent ambiguë quant à la valeur de l'individu. L'artiste nous propose un discours que soutient l'utilisation de ces objets.

Le lieu

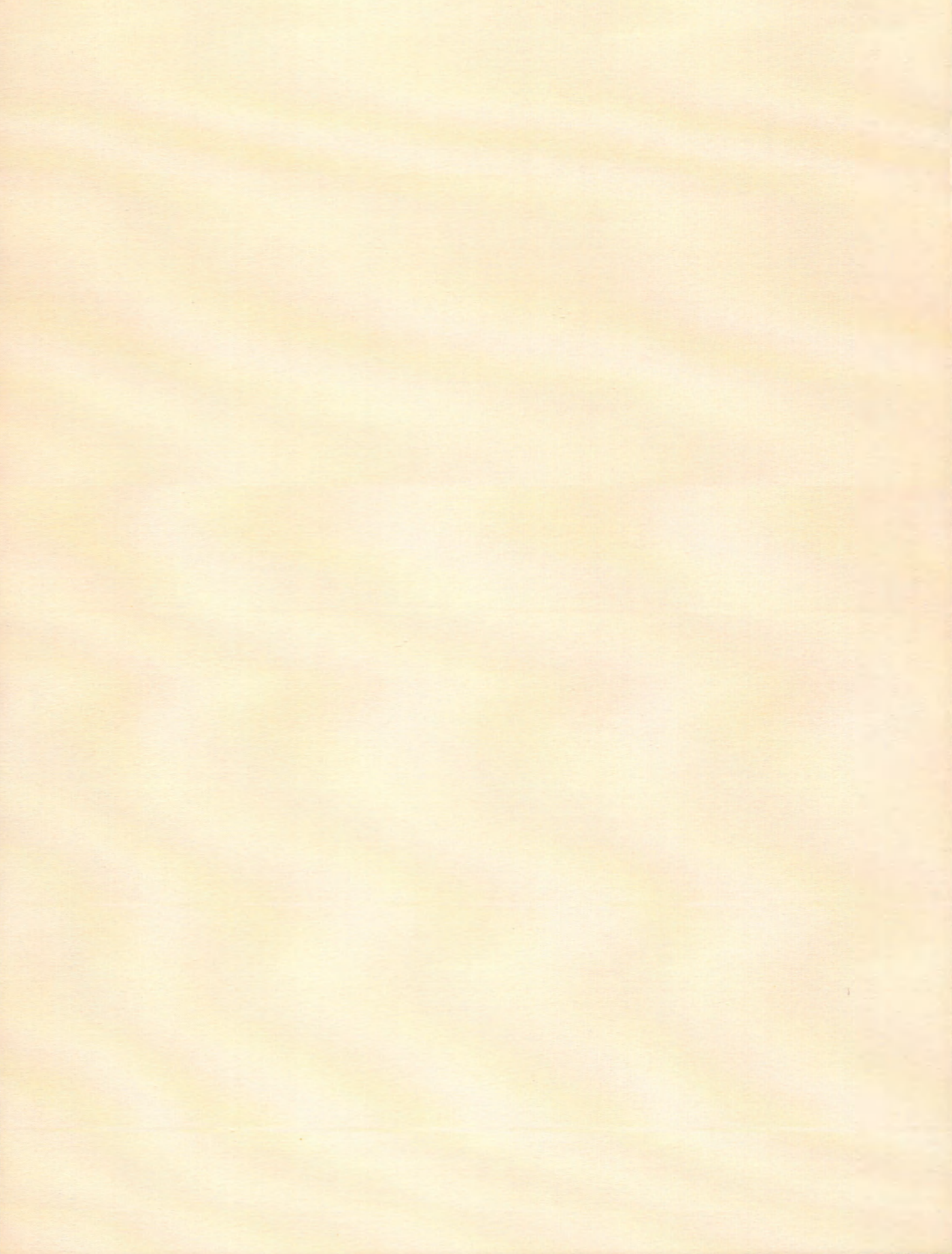
Le lieu que l'artiste investit, en l'occurrence la galerie d'art actuel, s'estompe au profit de cette mise en scène des témoins ou des artefacts. Les commodes, les armoires sont alignées soigneusement et ingénieusement tout autour de l'espace, de façon à circonscrire ce lieu. Les habits que l'on retrouve également en bordure, sur le sol, dans un fouillis total et impersonnel, nous ramènent à ce jeu dont Duchesneau use pour faire passer son discours. Tout ce « théâtre » est renforcé d'une valeur temporelle accentuée par l'emploi d'objets du passé, usés, récupérés, réactivés. Le geste est simple, le ton est juste, pas d'artifices inutiles.

Le jeu

Que souhaite nous transmettre Duchesneau par le biais de ce dispositif? Voudrait-il nous ramener à notre consommation effrénée de biens de toutes sortes, sans égard aux impacts qu'ils ont? Souhaiterait-il dénoncer un désordre quelconque qui se cache

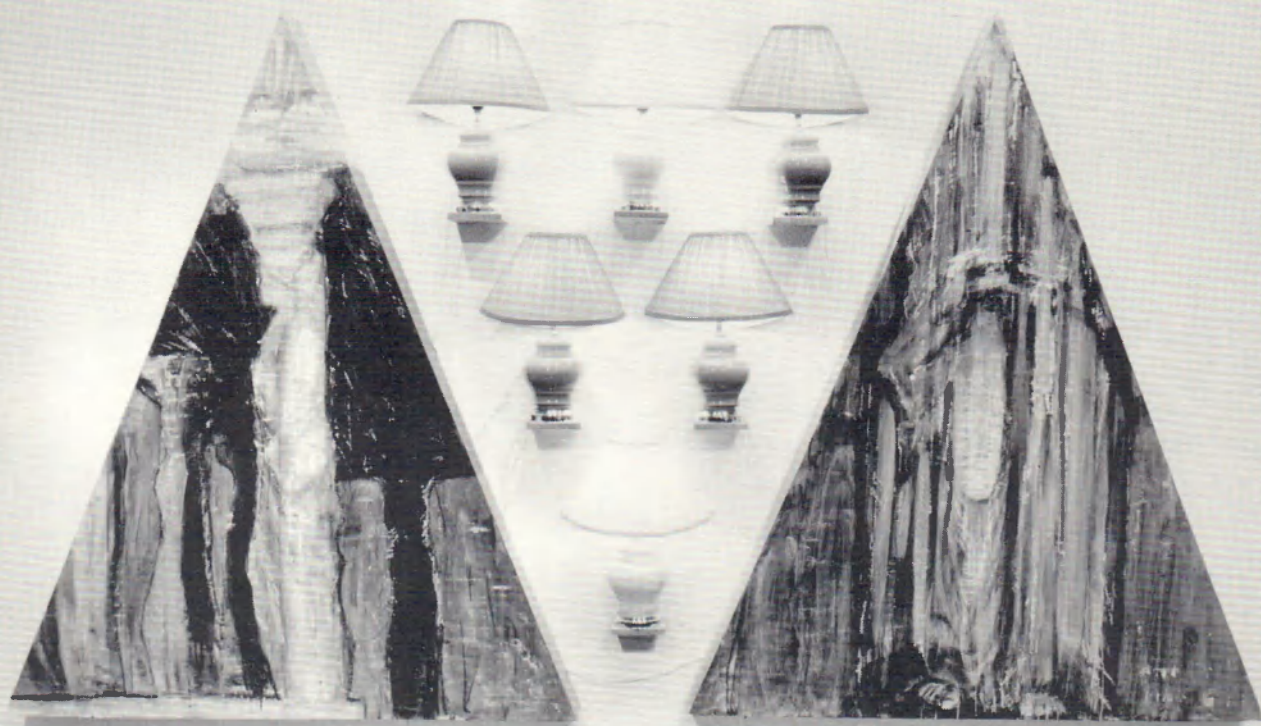
très souvent derrière la façade? À première vue, on aperçoit ces commodes, le devant « face » au sol, les tiroirs ouverts, vides, « vidés » ; ces armoires aux portes battantes, qui ont déversé par terre le contenu de leurs tablettes. Par cette opération, l'artiste nous indique-t-il qu'il serait temps de nous questionner sur notre habitude, notre attitude et qu'il faudrait revoir celles-ci? Il intervient contre les valeurs que nous privilégions, les comportements que nous adoptons machinalement, tout ce rouage, ou plutôt cet engrenage, dans lequel l'individu se retrouve inévitablement. Dans son processus, Duchesneau reprend d'un point de vue ironique ces mêmes comportements. Il amasse, ramasse tous ces témoins, les « harmonise », les étale, mais revient volontairement sur sa décision. Paradoxalement, il prône le vide. Le jeu est saisi aisément, selon nos modes de perception et nos préoccupations immédiates.

Ainsi, Mario Duchesneau nous fait part d'un malaise et son installation en dit beaucoup sur notre vécu et notre rapport avec les autres. Il dévoile le contenu de nos « tiroirs », nous pousse à une certaine forme d'interrogation. À l'aide d'un amas de témoins, il déconstruit nos habitudes et nous incite à revoir nos actions. Y aurait-il, dans tout cela, une des causes de cette *NUIT BLANCHE* ?



LISE BOISSEAU

5 AU 27 JANVIER 1991



6 lampes de table et 2 formes triangulaires peintes, 1990. Photo de David Babcock.

L'ÉNERGIE DE L'AUTRE

JEAN-ÉMILE VERDIER

Pelléas: Qu'as-tu? Tu ne me sembles pas heureuse. — Si, si, je suis heureuse, mais je suis triste.

Tout ce que je fais a un sens [...] mais ce sens est une finalité insaisissable; il n'est que le sens de ma force. [...] Né de la littérature, ne pouvant parler qu'à l'aide de ses codes usés, je suis pourtant seul avec ma force, voué à ma propre philosophie.

R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux.*

Une fin d'après-midi. La fatigue d'avoir travaillé depuis le matin. L'envie de sortir de l'atelier, de prendre l'air. Quitter la peinture un moment, marcher et détendre le muscle de l'œil. Voir en trois dimensions. Lorsqu'elle se sentait ainsi, Lise avait pris l'habitude d'arpenter la rue Saint-Laurent, où elle a son atelier. Elle s'attardait devant les vitrines des magasins en quête d'un nouvel objet, d'une autre peinture autrement dit. Car Lise travaille en peinture à partir d'un objet dont elle tire formes et couleurs.

Une fois choisi, l'objet devient en effet l'unique système de référence pour l'élaboration de l'image. En fin de parcours, l'œuvre réunit l'image et l'objet en un système de renvoi où l'on serait bien en mal de dire qui commence, l'objet ou la peinture. Car, si l'image comprend l'objet en en représentant des formes et des couleurs, la peinture — la peinture non pas tant comme ce qui est donné à la vue, mais comme *exercice*, comme *technè*, comme *langage* — ne serait-elle pas à l'origine du choix de l'objet, dans la mesure où l'objet est l'Autre de la peinture, c'est-à-dire saisi comme ce qui la rend possible, comme sa condition de possibilité. Ainsi la peinture renverrait à l'objet autant que l'objet à la peinture. Sans doute le tableau ne peut-il fonctionner qu'à l'intérieur du système de la peinture référentielle, qu'à l'intérieur de la peinture renvoyant à la réalité. Sans doute ce tableau ne peut-il du coup fonctionner qu'à l'intérieur d'une saisie, pour ne pas dire d'une pragmatique, du visible subordonné au lisible, d'une reconnaissance dans l'image de formes et couleurs représentées de l'objet. Sans doute le tableau fonctionne-t-il pour cela dans la tradition de la mimésis.

Et d'un autre côté, sans doute le tableau ne peut-il fonctionner qu'à l'intérieur du système de la peinture auto-référentielle, qu'à l'intérieur de la peinture renvoyant à sa propre réalité. Sans doute le tableau ne peut-il du coup fonctionner qu'à l'intérieur d'une saisie, pour ne pas dire d'une pragmatique, du visible subordonné à une faillite du lisible. Sans doute le tableau ne peut-il fonctionner qu'à l'intérieur d'une présentation de sa littéralité, de sa valeur d'objet. Sans doute le tableau pour cela fonctionne-t-il dans la tradition moderniste.

Mais cela même — la référence à la réalité, extrinsèque ou intrinsèque à la peinture — signale ou rappelle de façon très opportune que, contrairement à un énorme

RÉFÉRENCE. *n. f.* (v. 1820:

anglais. *référence*, même o. que *référer*).

I. ♦ 1° Action de se *référer*, de situer par rapport à. *Indemnité fixée par référence au traitement.* — Géom.

Système de référence, système d'axes et de points par rapport auquel on définit la position d'un point (grâce à ses coordonnées). V. Repère (3°).

♦ 2° Action de se *référer* ou de renvoyer le lecteur à un texte, une autorité. *Faire référence à un ouvrage. Ouvrages de référence*, faits pour être consultés (dictionnaire, bibliographie, etc.). ♦ (1845) La

note, l'indication précise qui en résulte. V. Renvoi. *Références au bas des pages.* -retranché derrière des parapets de notes et de références-

(MAUROIS). *La référence exacte d'une citation.* *Comm. et Admin.* Indication en tête et à gauche d'une lettre (initiales, numéro) que le correspondant

est prié de rappeler dans sa réponse.

♦ 3° *Au plur.* (1870) Attestation de personnes auxquelles on peut s'en rapporter pour avoir des renseignements sur qqn (qui cherche un emploi, propose une affaire, etc.). *Fournir de sérieuses références.* V. Certificat. *Il -me demandait des références fournies par mes derniers patrons-* (DIHAM.). ♦ *Fig.* Fait permettant de reconnaître la valeur de qqn. *Être loué par un tel critique, ce n'est pas une référence!*

II. (apr. 1960. repris de l'angl.)

Philo., ling. Fonction par laquelle un signe renvoie à ce dont il parle, à ce qu'il désigne (réfèrent). V. Dénotation. *-Alors que les signes n'ont de rapport qu'entre eux [...], le discours se rapporte aux choses d'une manière spécifique, qu'on peut appeler dénotation ou référence-*

(RICCIERI). *Théorie de la référence.* V.

Désignation. *Référence et signification**. ♦ *Par ext.* Réfèrent.

RÉFÉRENCIER *v. tr.* (fin XIX^e; de *référence*). *Comm.* Joindre un échantillon à une référence. — Au p.p. *Marque référenciée.* *Citation*

préjugé, ce que l'on reconnaît ne peut fonctionner, en principe et en droit, qu'en admettant en lui-même du connu. Les formes et les couleurs que je reconnais ici dans l'image, je les reconnais parce que je les reconnais dans l'objet. Et la matérialité que j'accorde à l'image, je la reconnais parce que je la reconnais dans l'objet. L'apparition de l'image ou de l'objet s'appuie dès lors sur la reconnaissance de l'autre comme le même, et à en examiner la structure et la nécessité, une telle reconnaissance tolère très mal le concept de référence du moment que l'objet devient un signe comme l'image et que l'image devient une chose comme l'objet. Il faudrait d'ailleurs relever tout ce qui convertit l'objet en signe et l'image en chose. Nous assistons ainsi à une présence de la chose au signe, non pas parce que l'image est ici le signe de l'objet et qu'ils sont présents l'un à l'autre, mais parce que l'image et l'objet sont tous les deux à la fois signe et chose.

Aussi, ce qui, au départ, semble commun à l'image et à l'objet se dérobe à la reconnaissance; cela suggère, peut-être heureusement, qu'il faut ici se laisser renvoyer à un ordre qui n'appartient plus à cet exercice de la quête du même dans l'autre.

Il faut ici se laisser renvoyer à un ordre qui résiste à la comparaison, procédé pourtant fondateur de la pragmatique des tableaux de Lise. L'ordre qui résiste à la comparaison, et qui lui résiste parce qu'il la porte, qu'il s'annonce dans un mouvement de différenciation qui ne qualifie ni l'image par rapport à l'objet ni l'objet par rapport à l'image, et qui se tient là, comme l'espace étrange qui rassemble ici image et objet, deux et trois dimensions, au delà de la familiarité tranquille de la mimésis ou de la littéralité qui relie ici image et objet, signe et chose dans l'image et l'objet.

Cet arrangement d'une image et d'un objet ne forme pas encore une image, encore moins un tableau, et n'est déjà plus un objet, une chose tirée du réel. Il y a cependant là, dans le présent de cette dualité, pourvu qu'on en joue, de quoi engendrer à peu près tous les tableaux de Lise, et plus encore, toute la peinture.

La peinture aura toujours répondu à un besoin de référence. Comment faut-il le comprendre? La référence aura toujours été une des conditions de possibilité de la pratique picturale. Et il faut ici différencier « condition de possibilité » et « visée ». Il ne s'agit pas de dire ici que la peinture a toujours eu pour fonction de référer à, de représenter la réalité, de valoir pour ce qu'elle représente la réalité, de valoir pour ce qu'elle représente. Il s'agit d'envisager que l'exercice de peinture suppose

nécessairement la référence, mais la référence comme désir de l'autre dimension. L'autre dimension, entendons plus généralement ici l'Autre de la peinture, serait, répétons-le, la condition de possibilité de l'exercice de peinture, la pratique picturale en puissance, plutôt que la finalité de cette pratique. Peindre, ce serait toujours peindre l'Autre de la peinture.

La référence comprise ainsi, comme l'autre dimension de la peinture, participe dès lors aux rouages de la pratique artistique. La pratique picturale qui se veut pratique artistique aura toujours à montrer ses limites car le ressort de la pratique artistique est précisément d'être un métalangage. La peinture a toujours tenu à comprendre, à vouloir saisir son Autre — ce dont elle ne peut se passer et qui ne lui appartient pas en propre. Et l'autorité de la référentialité en peinture, à l'âge classique, ou de son contraire, son absence, à l'âge moderne, répond obliquement à ce désir de la peinture de s'approprier son Autre. Imiter, ou plus généralement référer à — serait-ce à la peinture elle-même — revient à reconnaître l'Autre de la peinture dans ce à quoi la peinture réfère. Dans les tableaux de Lise, l'Autre prendra le contraire comme signification. Les formes de l'objet auront très souvent leur écho, dans l'image, dans une forme retournée, un plein renverra à un vide, une ligne contour à une forme négative, etc. Cet Autre s'incarnera aussi dans des figures de cadres. Les formes et les couleurs dictées par l'objet deviennent souvent espaces architecturaux, voûtes, poutres, cariatides, rampes, autant de figures de cadres inspirées de l'architecture, d'autant plus que celle-ci aura toujours contenu la peinture, en pratique et en théorie; non seulement l'architecture sert d'espace d'accueil à la peinture, mais, dans la classification des arts, l'architecture surclasse la peinture.

Par conséquent, reprendre à nouveaux frais la question de la référence dans l'art. Reprendre cette question en regard des notions d'« inquiétante étrangeté », d'Altérité, de désir — car le désir est toujours désir de l'Autre. Voir s'effriter les notions de finalité, d'idéalité, de représentation. Construire sur les notions de condition de possibilité, de virtualité, de répétition.

Dans les tableaux de Lise, parce que l'image et l'objet sont présents l'un à l'autre, la pulsion de nommer, de reconnaître, la pulsion de l'objet dans l'image et de l'image dans l'objet, porte en elle son contraire. Car la coexistence de l'image et de l'objet impose à l'image et à l'objet la résistance de l'autre. On n'ira pas jusqu'à dire que l'Autre de la peinture se présente, là, dans une telle résistance, mais il n'en reste pas moins que cet écart entre l'image et l'objet offre un « espace » étrange que Lise aura eu le courage de montrer — j'ai envie de dire « piéger » — car elle ne l'aura pas figuré, quoique la tentation de le faire était forte. La ruse de l'Autre est précisément de disparaître dans la figuration où il acquiert un visage; et l'Autre est sans visage...

référénciée, dont on indique la source.

[...]

RÉFÉRER. v; conjug. céder (1559:

«rapporter», 1370; lat. *referre* «rapporter»). ♦ 1° SE RÉFÉRER À. v.

pron. S'en rapporter, recourir à.

comme à une autorité. V. Attester.

consulter. *Se référer à qqn.* à son

avis. *Se référer à une définition,* à

un texte, les prendre comme réfé-

rence. — (Sujet de chose) Notes qui

se réfèrent au passé. V. Rapporter

(se) ♦ Ling. Avoir pour référent. ♦

2° V. tr. indir. (1636). DR. EN RÉ-

FÉRER À: faire rapport. en appe-

ler. *En référer à son chef,* à son su-

périeur: lui rapporter et soumettre

le cas, en lui laissant le soin de

décider. «J'ai longuement hésité si

je n'en référerais pas à l'Autorité Dic-

tatoriale» (COURTELIN). ♦ Ling. Ré-

férer à, avoir pour référent. [Dic-

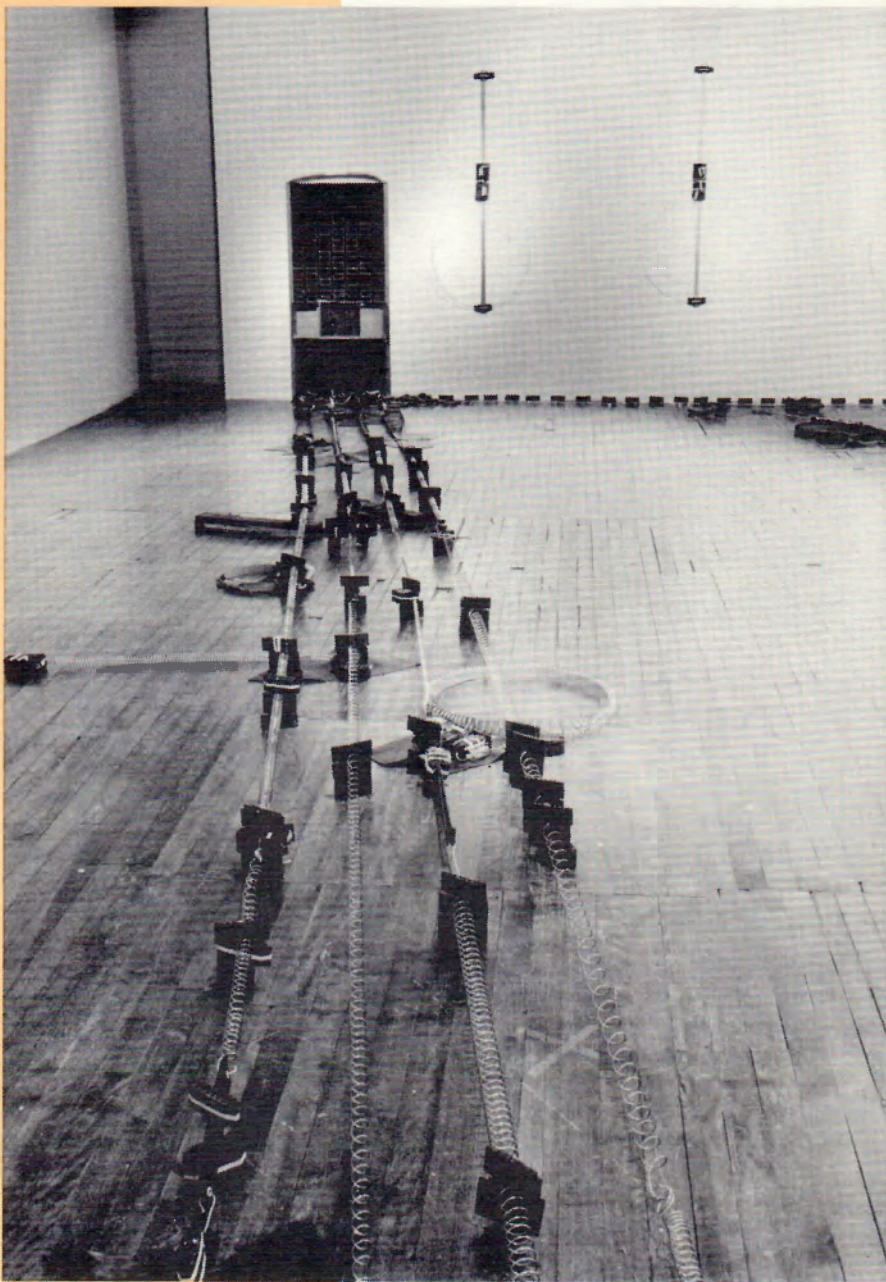
tionnaire *Le Petit Robert*, édition

1988.]

Remarque: De longs passages de ce texte reprennent mot pour mot, et jusque dans la tournure de phrase, des passages de Jacques Derrida dans *Marges de la philosophie* [Paris, Minuit, 1972] dont j'ai perdu... la référence.

YVES TREMBLAY

2 AU 24 FÉVRIER 1991



La Chambre à air, 1991. Photo de David Babcock.

TENSIONS/EXTENSIONS

YVAN MOREAU

Se retrancher derrière la stricte matérialité de ce qui se montre ou derrière l'objectivité illusoire des constats, c'est se leurrer doublement, sur une prétendue simplicité matérielle ou factuelle qui rendrait possible une lecture — et sur une pseudo-franchise du regard, inexplicablement démystifié.

Jean-Marie PONTEVIA

La Chambre à air, d'Yves Tremblay¹, tisse d'une façon syncrétique les liens entre l'art et la réalité sociale. Le dévoilement du processus qui est derrière l'objet lui-même divulgue tout ce qu'implique cet objet: sa valeur sociale, esthétique, économique et politique. La prise de conscience d'une réalité matérielle conscientisée passe par une compréhension idéologique conceptualisée. « La tangibilité de l'objet repose sur son ambivalence fondamentale: il se présente en soi et il représente quelque chose en soi². » Il faut essayer de découvrir le système, sa structure fondamentale, en parcourant l'articulation de la matière, porteuse de signes. La logique formelle revendique la fonction de l'installation tout en ne préservant pas l'intégrité de la matière. Les disponibilités perceptives unissent la réalité artistique et la réalité sociale. L'art, porteur d'un contenu extensif, révèle ce que nous investissons collectivement dans l'espace que nous occupons. L'art exprime les contextes historiques particuliers de sa création.

Cet environnement synthétique, formé par l'assemblage de ressorts métalliques et d'îlots de caoutchouc qui s'amoncellent, se multiplient, comme dans un dépôt de pneus (qui n'est pas sans rappeler le désastre écologique de Saint-Amable) ou encore dans un environnement créé de déchets que la nature ne peut pas assimiler. Cet univers de formes, de tensions et de sensations s'articule au sol pour concentrer notre regard qui converge vers un « foyer visuel » constitué d'un amoncellement vertical de morceaux de caoutchouc. Ce point de fuite provoque « l'éclatement d'une idée ». Les matériaux sont transformés en signes plastiques. L'artiste maintient en tension dynamique les qualités physiques de l'objet et l'effacement de ces caractères concrets derrière un certain pouvoir d'évocation. La matière, ordonnée selon un schéma perceptible, forme un rapport d'extériorité au système. Les « pièges à air », disposés sur les murs, évoquent également la précarité de la réalité qui nous entoure.

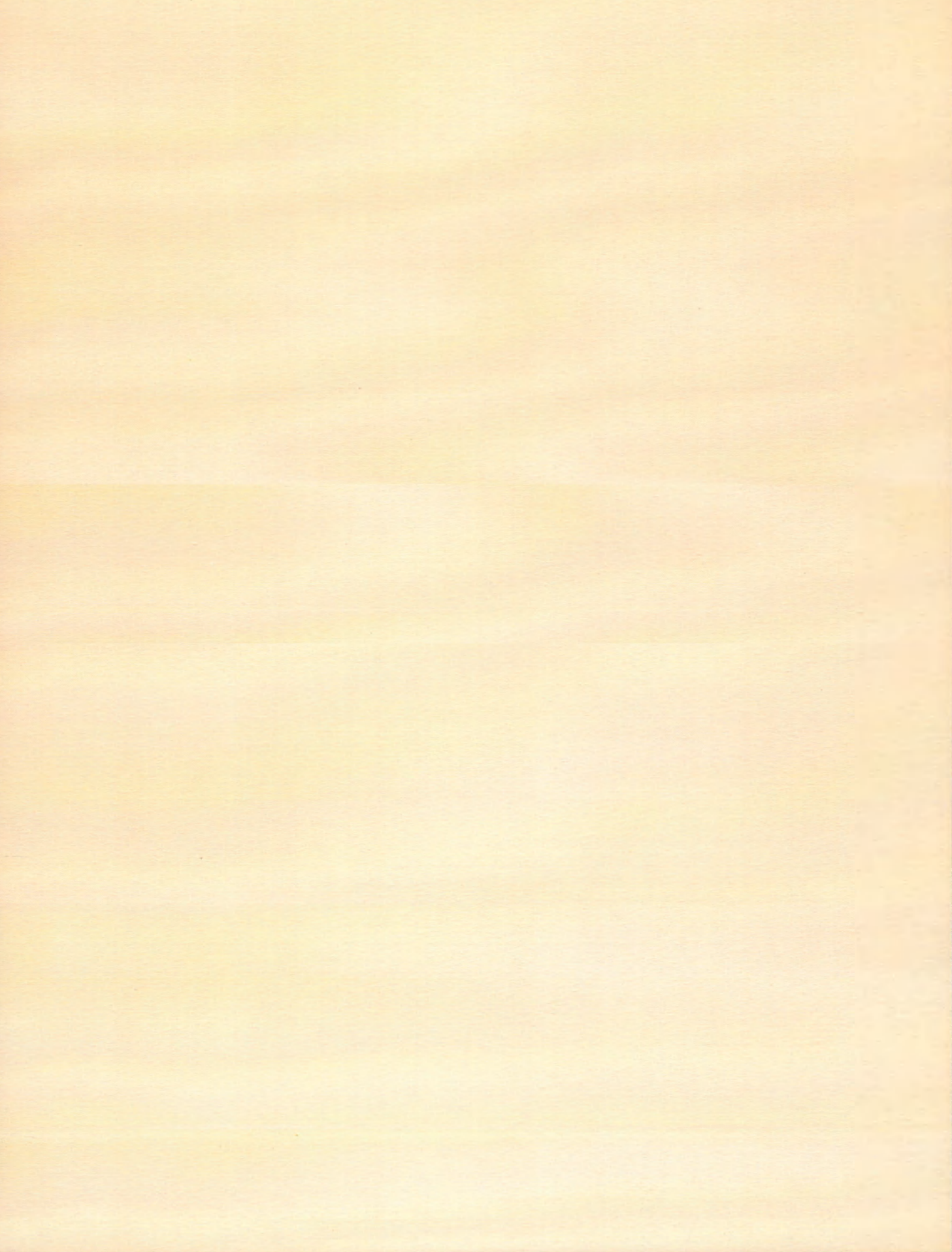
Les décisions qui doivent être prises sont silencieuses (caoutchouc), elles s'étirent, se rétractent pour différer les actions (ressorts métalliques). Sur un itinéraire d'une violence étrange, l'intensité de l'ensemble témoigne des relations de l'être avec son environnement. Le traitement imposé et les choix effectués démontrent les attitudes d'une société qui fuit ses responsabilités en entretenant des tensions irrationnelles

entre elle-même et son milieu de vie. Le propos formel et la réalité immédiate interrogent et dénoncent un processus de destruction qui fonde la construction de l'œuvre. « L'invention réside dans cette zone de pénombre entre l'actualité et le futur, où l'on perçoit les formes estompées des événements³. » Des symptômes négatifs ont atteint la limite des idéaux utopiques d'une société de consommation.

L'œuvre, en imitant le déjà-là du monde, se devoit dans un contre-sens plus riche de sens que ce déjà-là. Pour parvenir à ce résultat, pure invention morale du discours esthétique, l'œuvre doit gagner le consensus des spectateurs, forcer leur complicité. Du même coup, l'objet conceptualisé entre dans l'ordre de la consommation culturelle comme métaphore, au second degré, du pouvoir économique (Pierre RESTANY). Sous des apparences curieuses de « logique évolutive », l'esprit gravite autour de la construction de l'œuvre et des manifestations extérieures qui la rendent plausible, possible. Ainsi, d'après Deleuze et Guattari, le signifié n'existe pas hors de son rapport avec le signifiant, et le signifié ultime, c'est l'existence même du signifiant qu'on extrapole au delà du signe. La contextualisation du dispositif, notre appréhension du monde versus une réalité sociale, et les relations entre des agencements machiniques et nos valeurs idéologiques, participent à la coexistence du processus de création et des réalités environnantes en bouleversant notre appréciation esthétique. La démarche artistique d'Yves Tremblay s'offre comme une « protestation » dirigée contre les conditions existantes d'une réalité dont la portée sociale est un point culminant.

Notes

1. Yves Tremblay est issu du groupe Insertion. Il vit et travaille actuellement à Chicoutimi. Il a participé à plusieurs événements, notamment à Kassel, à Brême et en France.
2. Pierre RESTANY, *Les Objets-plus*, Paris, éd. La Différence, 1989, p. 51.
3. George KUBLER, *Formes du temps — Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, éd. Champ Libre, 1973, p. 103.



PIERRE BOURGAULT L'EGROS

2 AU 24 MARS 1991



Baie Déception, 1991. Photo de Claude Michaud.

BAIE DÉCEPTION: COMMETTRE L'AT-TENTION

SONIA PELLETIER

Baie Déception. Un retour insistant. Du mimétisme, de la simulation, de la retransposition sculpturale. Un trio d'objets, témoins d'une mise en scène triadique. Après *Brandy Pot*¹, cette île servant autrefois de cachette pour la contrebande d'eau-de-vie, *Baie Déception*, une proposition s'inspirant aussi d'une historio-topographie d'intérêt maritime. Un « lieu d'accrochage » de Pierre Bourgault Legros. Une tendance à signaler un territoire, une organisation sociale. Rappeler en introduisant l'ensemble d'un lieu extérieur dans un espace intérieur. Dans cet esprit, le plancher demeure toujours un peu houleux, laissant ainsi passer les vagues, les remous, les naufrages et toutes les intempéries de la mer.

Baie Déception, des objets en apparence autonomes, drastiquement différents mais à travers lesquels le soupçon d'une narration pèse. Devant la simplicité, le doute règne et s'installe en maître. Déception? Non. Avec autant de douceur et de sensualité émanant des matériaux, l'assouvissement n'est pas très loin. La sculpture joue bien son rôle. Elle se tient en morceaux.

Pareil aux chasseurs de canards sur les bords du Saint-Laurent, le regardant bénéficie d'un point de vue particulier à l'intérieur d'une cache, sorte d'embarcation fabriquée à partir d'un miniature où une fente permet le guet. Tout comme la proue d'un bateau, cette structure/habitat est ainsi effilée qu'elle pourrait fendre tous les courants marins. La surface de son parement est si lisse (recouvert de savon du pays) que cet extérieur, ce déguisement qui interpelle, pourrait bien être l'idée que je me fais d'un monde « habitable ». Un lieu expressif comme celui-ci.

De cet espace tactile surgit en monstre un dispositif imposant, substitut temporaire du phare émergeant de l'eau. Repère, sauveteur flottant et porteur d'air. Un géant pneumatique! Un naufrage en vue ou l'obsession de l'immersion? Ce colossal objet fait de chambres à air superposées évoque ce tiraillement entre le danger et la prudence. Un signal. La force du doute qui travaille.

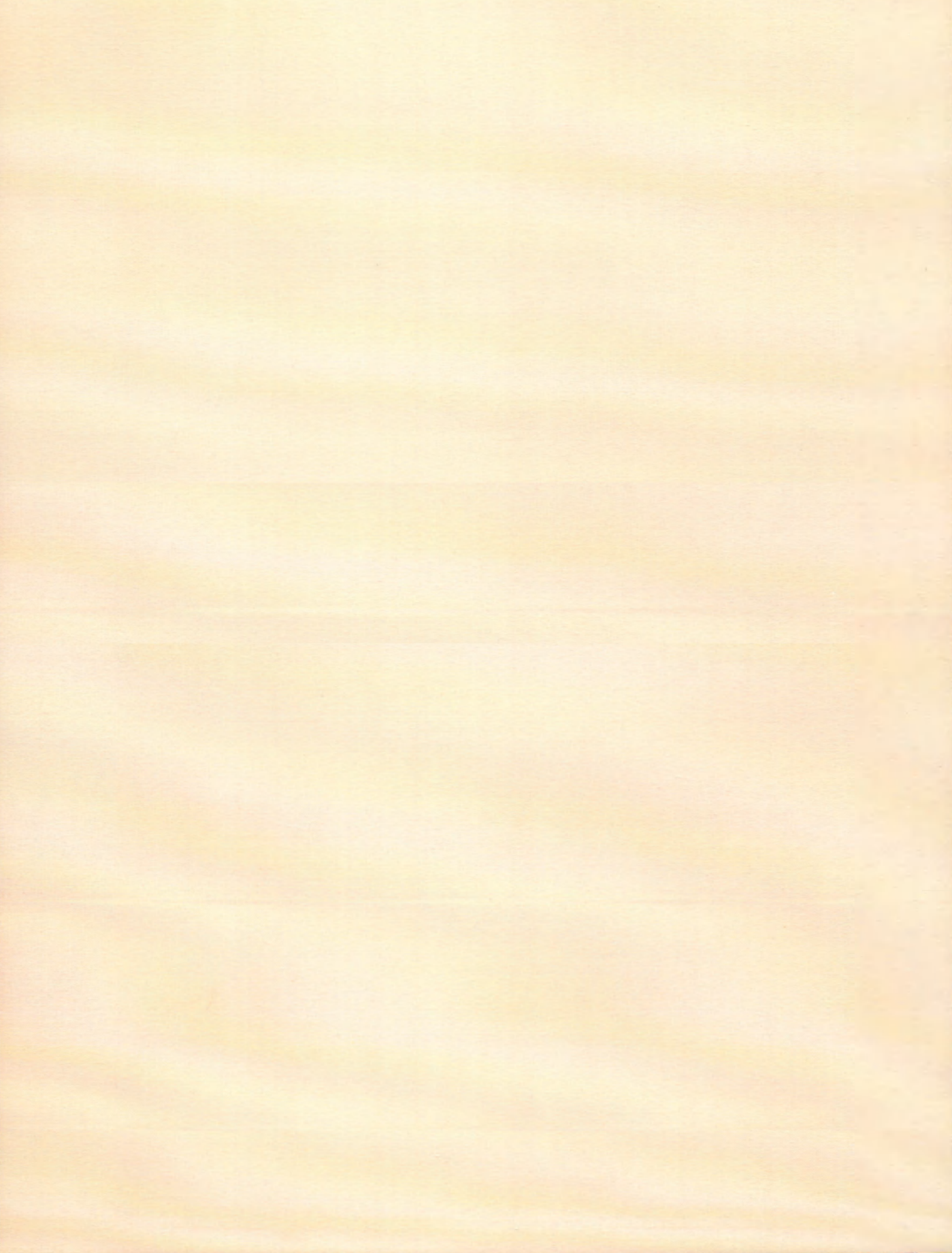
Et puis, conformément à la mise en scène, ce troisième élément métallique et signifiant au ras du sol. Épave ou reste? Matière rescapée? Reflet. *Baie Déception*...

Étonnante unité aux aguets d'un territoire accompagné d'une bouée. Un passé restauré dans un temps présent. *Baie Déception*, une force incontournable, intimement liée

au paradoxe de la dissociation et du rassemblement. Une compréhension des phénomènes produits par la matière. Des vides organisés d'une façon pleine. Un rapport résolument physique à l'objet. Une trace temporelle. Un refus de la surface. Une considération du relief qui alterne et modifie la réalité perceptible. Une chasse. Et finalement un bel hommage à la baie Déception, qui peut ici se passer de nos attentes et du nominalisme qu'elle entretient avec la réalité.

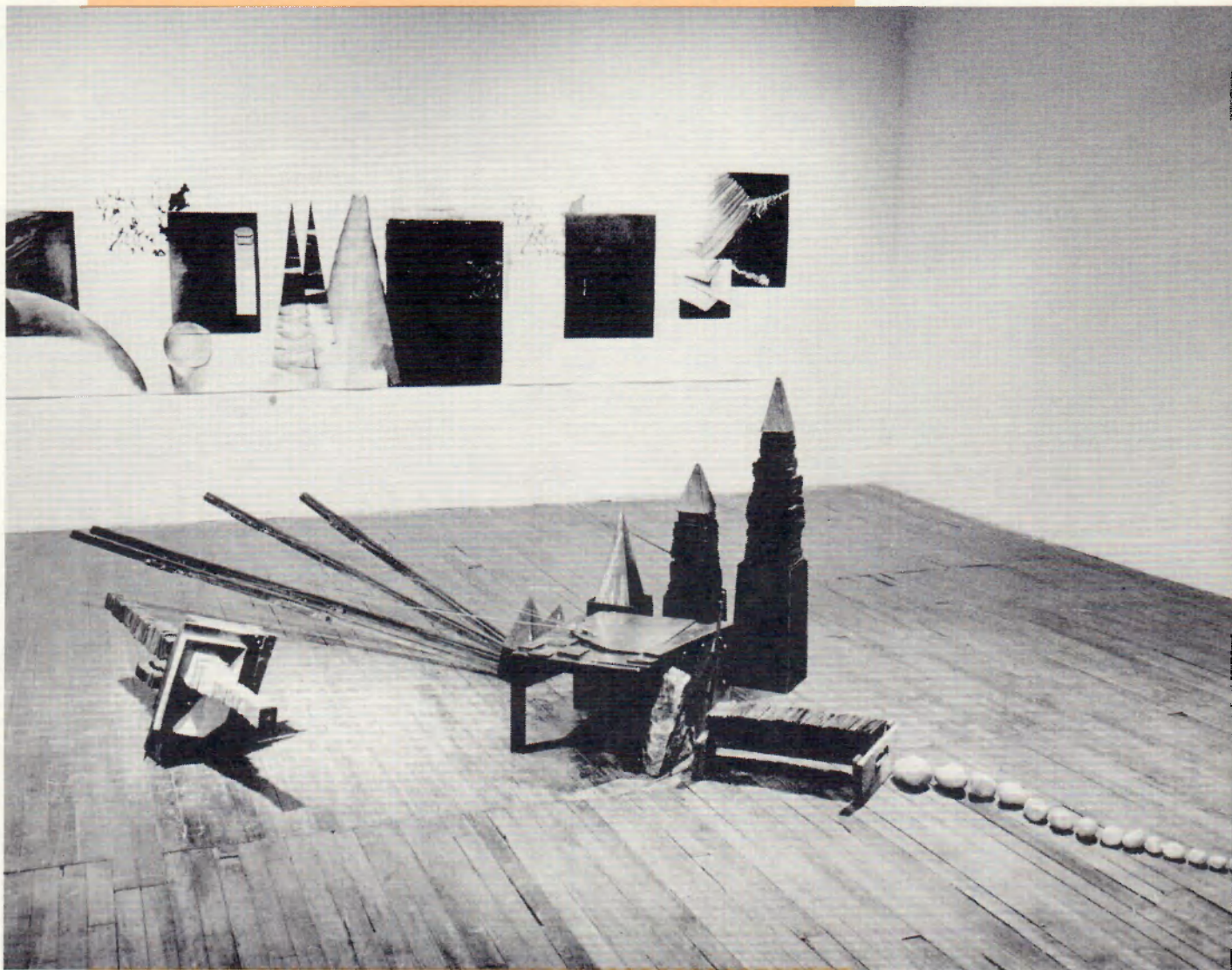
Note

1. *Brandy Pot*, exposition présentée à la galerie Skol, Montréal, du 11 au 29 janvier 1989.



FRANCINE LALONDE

13 AVRIL — 5 MAI 1991



L'Objet migrateur, 1991. Photo de David Babcock.

DU PARCOURS À LA MIGRATION

MARIE-SYLVIE HÉBERT

La pratique de l'installation comme genre artistique ne peut être abordée en dehors d'une condition potentielle de découverte: celle du parcours. Parcours visuel et physique, parcours formel et symbolique, cette idée de traversée positionne un idéal du spectateur comme un «actant» de l'œuvre. Elle fait tout aussi bien surgir, par cet inévitable déplacement, un territoire de la temporalité. Avec *L'Objet migrateur*, le travail de Francine Lalonde aborde et commente avec justesse une problématique générale de l'installation qui s'inscrit dans le cadre d'une recherche personnelle de l'artiste sur les «stratégies de déplacement».

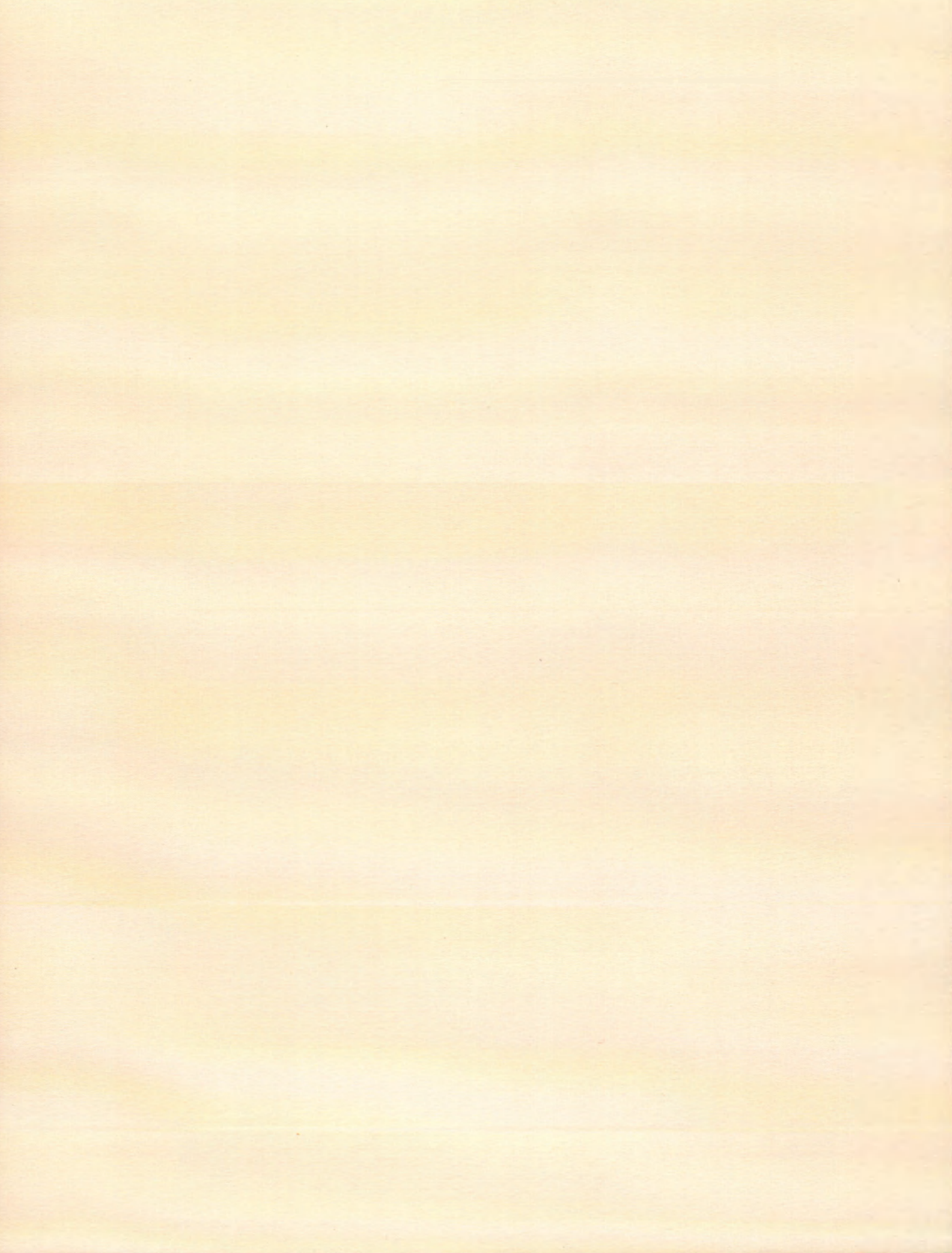
L'Objet migrateur est composé de trois groupes d'éléments, notamment *Animal-livre*, *Livre-animal* et *Observatrice*. On y voit des tiroirs et des dessins imbriqués sur le mur, des tables de papier aux allures de plaques d'acier, des pierres rondes disposées comme l'épine dorsale d'un animal rampant. Trois œuvres autonomes, certes, mais qui ne sont pas sans s'interpeller comme les termes particuliers d'un propos plus général. Cette même condition s'applique également à chacune des œuvres dont les constituantes sont tout aussi singularisées. Il en résulte un faisceau complexe de liens qui se tissent de l'unité à l'ensemble et de l'ensemble au tout.

Dans la foulée de cette expérience sensible des œuvres, Francine Lalonde utilise le livre comme matériau de base et comme unité — motif d'ancrage — signifiante. Le livre est structure spatiale, il est squelette et charpente, index et symbole; il est le support de sa propre re-présentation et simulacre de matériaux usinés. Dans *Animal-livre* et *Livre-animal*, de grands dessins au mur viennent ordonner un trajet de lecture tel un livre ouvert où les éléments graphiques s'organisent en récit. Ces formes dessinées au graphite entretiennent avec les pièces au sol des rapports formels et narratifs multiples, qui vont de l'analogie à l'indice et de la métaphore au rappel. Rien ici n'est arrêté. Tout se déplace et chavire dans un véritable processus d'engendrement et de transformation.

L'artiste exploite, comme dispositif sculptural, une caractéristique matérielle propre au livre: l'empilement. Le livre agit ici comme matrice spatiale, arrangement ordonné qui s'énumère par succession, squelette d'un «animal» qui gît au sol, charpente de tours à flèches. Et s'il se donne à lire au spectateur comme objet et sujet d'une «topographie événementielle», en aucun cas il ne peut s'appréhender dans sa fonction usuelle.

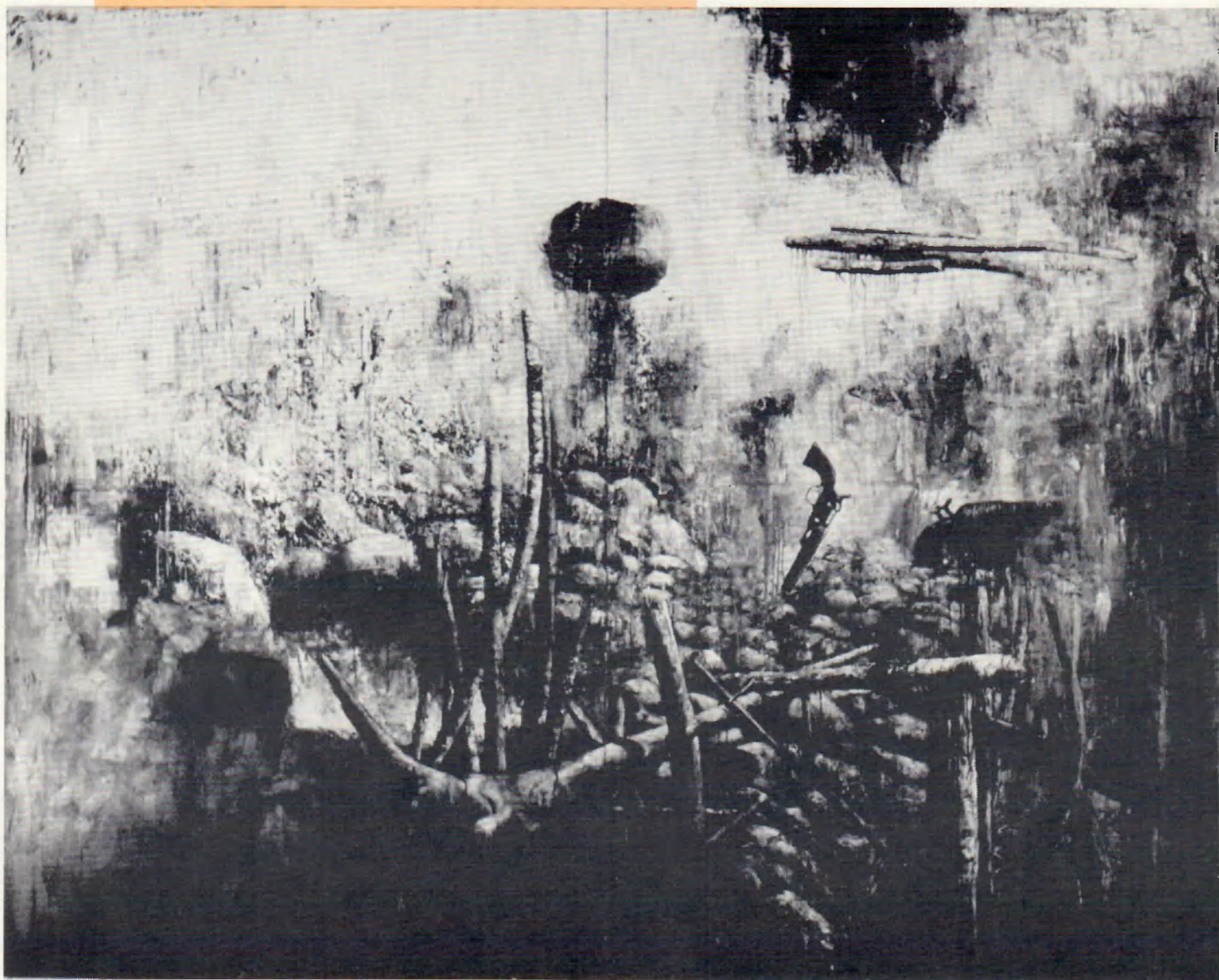
À ce titre, la troisième pièce dite *Observatrice* — une table basse qui s'appuie sur un tabouret et sur laquelle s'amoncellent des livres — est peut-être l'élément qui réfère le plus à une pratique conventionnelle du livre dans son attribution culturelle. Mais il ne s'agit là que d'une mise en scène, car le précaire équilibre de la pièce rend dérisoire son hypothétique utilisation. Appel d'un propos socialisant sur la récupération d'un matériau voué au rebut? Je crois que l'utilisation du livre comme élément symbolique/plastique se donne plutôt, dans le cadre spécifique de cette installation, comme itinéraire déambulatoire et symbolique; une stratégies de déplacement de sens/des sens, qui émerge de cette constante négociation entre la surface dessinée, les objets tridimensionnels et l'expérience du spectateur.

Cette installation nous parle certes de parcours, de celui qui implique les processus de la re-connaissance comme potentiel de découverte, mais je crois de plus qu'elle permet une certaine expérience de contemplation «active», c'est-à-dire une rencontre esthétique qui prend en charge la migration du corps à l'image.



KEVIN SONMOR

11 MAI — 12 JUIN 1991



Half-cocked, 1991. Photo de Kevin Sonmor.

BITTE ET MYTHE: HALF-COCKED

NICOLAS MAVRIKAKIS

Il semble que cela soit là une difficulté d'époque: aujourd'hui, pour le moment, il n'y a qu'un choix possible, et ce choix ne peut porter que sur deux méthodes également excessives: ou bien poser un réel entièrement perméable à l'histoire et idéologiser; ou bien, à l'inverse, poser un réel finalement impénétrable, irréductible, et, dans ce cas poétiser. En un mot, je ne vois pas encore de synthèse entre l'idéologie et la poésie (j'entends par poésie, d'une façon très générale, la recherche du sens inaliénable des choses).

C'est sans doute la mesure même de notre aliénation présente que nous n'arrivions pas à dépasser une saisie instable du réel: nous voguons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants à rendre sa totalité: car si nous pénétrons l'objet, nous le libérons mais nous le détruisons; et si nous lui laissons son poids, nous le respectons, mais nous le restituons encore mystifié. (C'est nous qui soulignons.)

Roland BARTHES, *Mythologies*.

Légende pour un tableau: sujet en vit

Imaginons un moment que l'œuvre d'art n'ait aucun sens qui lui soit propre, qu'elle soit une forme en attente d'un contenu qui viendrait la remplir (la pénétrer?). Imaginons que le sens que l'on prête à cette œuvre d'art soit, en fait, un mythe projeté (avec force), dans celle-ci, par le récit de l'Histoire de l'art. Le sens intrinsèque de l'œuvre d'art serait donc un mythe; dans le mythe serait donc aussi le (germe du) sens de l'œuvre d'art. Comment l'œuvre d'art pourrait-elle alors appartenir au récit de l'Histoire de l'art? En acceptant de se faire pénétrer par son mythe. Quelle est la nature de ce mythe? Une nature double: la force de pénétration (la pénétrance) du récit historique et l'ouverture de la forme à ce récit historique (à sa puissance — irrésistible — de signification). Le mythe est double car le récit historique ne montre pas qu'il prétend donner sens à la forme tout simplement parce qu'il avait envie d'introduire son mythe. Le mythe du sens du récit historique se justifie (se cache?) dans les stimuli de la forme. Si le récit historique y a introduit son mythe, c'est que la forme l'encourageait, le permettait, le désirait même. Pour reprendre encore Barthes, on peut dire qu'il est dans la nature du mythe de se justifier en se naturalisant. Existe-t-il quelque chose de plus naturel que ce désir qu'a la forme (sans mythe) de se retrouver avec un mythe significatif et puissant? Existe-t-il quelque chose de plus naturel que l'attitude jouissante et possessive du récit historique qui trouve matière à incarner et à légitimer, dans le réel, les aspirations fantasmatiques de son (gros) mythe. Ah oui?

Histoire naturelle: histoire de chasseur

N'est-il pas aussi naturel que les historiens de l'art (même, parfois, féministes) aient écrit le récit des peintres (les plus puissants) comme étant celui des hommes? Cela ne se justifie-t-il pas par la nature même de l'enseignement dans les académies qui interdisaient aux femmes d'étudier les nus (de mettre à nu les hommes, de représenter le mythe de leur sexe)? N'est-il pas aussi naturel de vouloir définir la nature de la peinture? Malheureusement, lorsque Lessing, dans son *Laocoon*, au XVIII^e siècle, a recherché la nature de la peinture en tentant de la séparer de la poésie, il n'a pas seulement différencié l'imitation picturale de l'imitation poétique (comment ces deux types d'arts font image), mais il a aussi, dans cette nature des choses, enlevé à chaque peinture à la fois la parole (« la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante »), la narration,

la relation au temps et par là même, la possibilité de s'inscrire dans le récit historique par elle-même et pour ses caractéristiques propres. Greenberg, au XX^e siècle, dans « Vers un plus nouveau Laocoon », n'a-t-il pas fait aussi naturellement la même chose? La modernité ne permet-elle pas naturellement à l'artiste et à l'historien de l'art d'enfiler chaque peinture. l'une à la suite de l'autre, dans le récit linéaire et évolutif de la planéité, en faisant abstraction de toute individualité stylistique?

Le travail de l'historien de l'art et du peintre sont naturellement pénétrants, soit, admettons-le encore un moment... encore un moment... (juste pour le plaisir). Ah oui...

Tableau de chasse

«A pistol fits comfortably — reassuringly — into the palm of the hand. If it is an automatic, it has powerful, tireless mechanism that can be made to slide back and forth. If it is a revolver, it has a round protuberance at the base of the shaft, and it can be cocked. Whichever it is, it can be lovingly oiled and rubbed, stripped down, and put together again as good as or better than new. It can shoot, and when it shoots, it has enormous, decisive impact on the intended target. Furthermore, it can be depended upon to work even when its flesh-and-blood equivalent fails.»

Mark STRAGE, *The Durable Fig Leaf*.

Ne pourrait-on pas dire la même chose de la peinture (de l'acte de peindre?) et des instruments picturaux?

Le (gros) pinceau bien huilé (de l'artiste) va et vient sur la toile. L'artiste se concentre. Il fait touche. La toile et le pinceau convergent. Le couteau du peintre vient sauvagement pétrir la matière qui s'étale, au contact, en de moelleuses couches, en beurreries crémeuses. Et pour conclure (clôre?) ce récit, des giclées viennent faire taches. L'expression travailler au pistolet prend alors aussi un nouveau sens.

Il était donc une fois une peinture dans l'attente de son mythe... Prenons un exemple qui fera jaillir (enfin? Il en prend bien du temps à venir!) la lumière de ce contenu. Prenons, saisissons cavalièrement l'œuvre de Kevin Sonmor. Avouons le désir de ce texte. Les mythes les plus intéressants sont ceux qui ont été remodelés de telle manière que nous ne savons plus ce qui s'y passe vraiment (de quel bord ils sont). Warhol et Madonna consolident-ils ou déstabilisent-ils l'art, la société, les codes représentationnels de leur époque? Ils transforment le mythe en quelque chose de plus délectable.

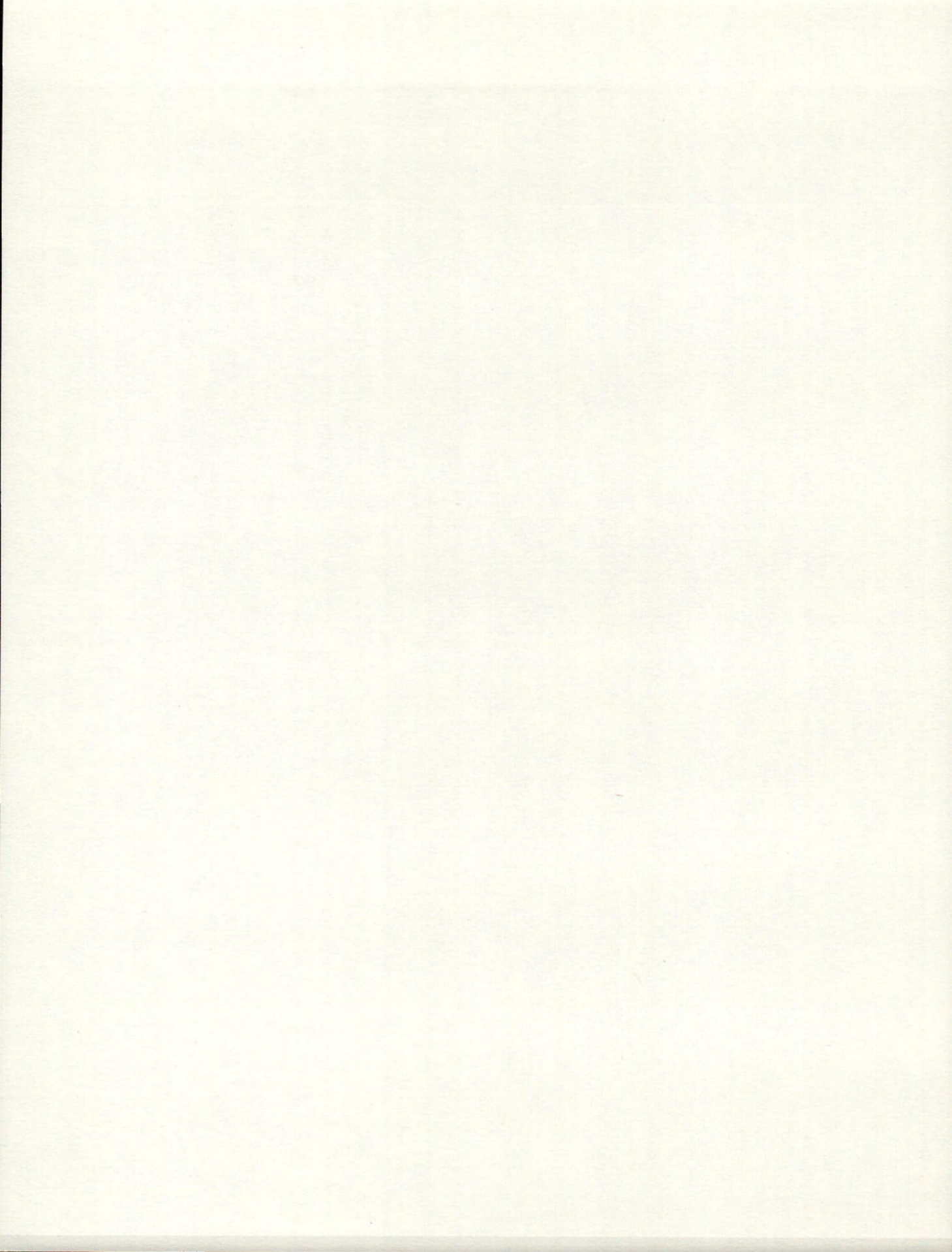
Kevin Sonmor reprend pour son propre mythe (pour son plaisir) tous les mythes de l'Histoire de l'art. La puissance de réalisme du doigté subtil du peintre qui, en un clin d'œil, séduit et trompe, qui fait mouche à tout coup, coup sur coup, fonctionne, ici, avec les giclées et les empâtements abstraits mis en aplats avec une force primitive et pulsionnelle. Ah oui!

Paroxysme lyrique (À lire avec une respiration haletante.)

Kevin Sonmor a fait du rodéo dans l'Ouest du Canada. De là, il vient. Son œuvre est hantée par des paysages abstraits similaires à ceux du *Far-West*, là où les colts prêts à tirer, les barrières faites de pieux de bois plus ou moins dressés (pour défier la gravité) et, parfois, les montures à enfourcher trouvent naturellement leur place. Toute l'œuvre de Pollock n'a-t-elle pas été imprégnée par l'Ouest américain ?

Je viens (au fait) :

Kevin Sonmor est un artiste puissant. Ah!



Achévé d'imprimer en mai 1992
sur les presses de
l'Imprimerie Rigo
à Montréal

ISBN 29801495-9-4



9 872980 149595