

D'EXPOSITION

LIVRET

SKOL

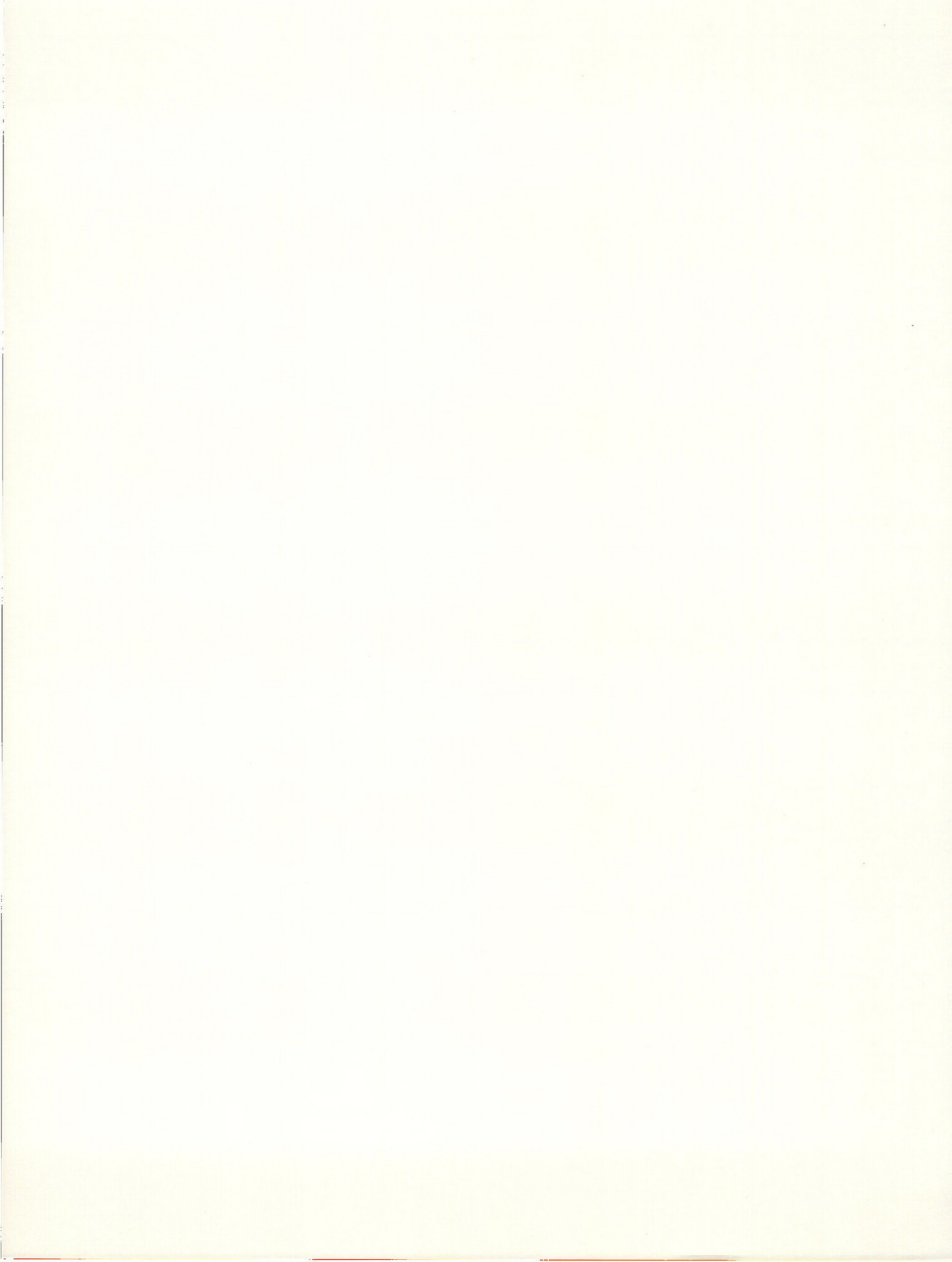
1991-1992

Programmation

PAJE Éditeur







D'EXPOSITION

LIVRET



1991-1992

Programmation

PAJE Éditeur



**Livret d'exposition SKOL**

Programmation 1991-1992

**Centre des arts actuel SKOL**

279 rue Sherbrooke Ouest  
Espace 311A  
Montréal (Qc) H2X 1Y2

**PAJE Editeur**

Collection "Olive Noire"  
dirigée par Sonia Pelletier

**Conception et infographie :**

Marie-Josée Proulx

**Correspondance :**

PAJE Éditeur  
C.P. 987, Succ C  
Montréal (Qc)  
H2L 4L6

**Distribution :**

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

Diffusion Prologue inc.  
1650 boul. Lionel-Bertrand  
Boisbriand (Qc)  
J7E 4H4  
Tél : (514) 434-0306  
Fax : (514) 434-2627

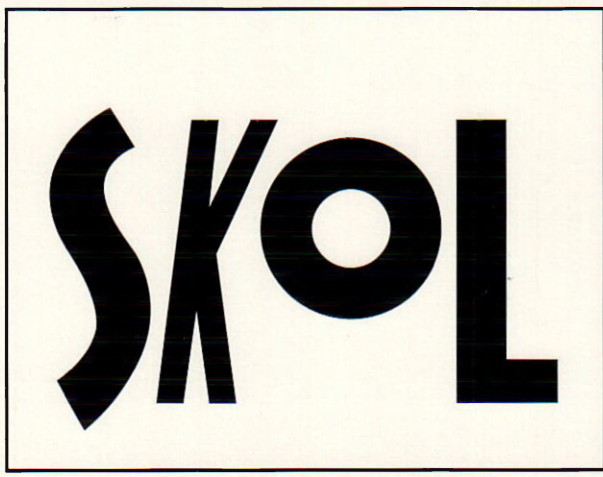
Cette publication a été rendue possible grâce aux membres du Centre des arts actuels SKOL et des subventions au fonctionnement du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts de la communauté urbaine de Montréal et du ministère des Affaires culturelles du Québec.

Dépôt légal : Premier trimestre 1993  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

© PAJE Editeur et le Centre des arts actuels SKOL, 1993  
tous droits réservés  
ISBN : 2-921497-03-4

**D'EXPOSITION**

**LIVRET**



**1991-1992**

**Programmation**



## SOMMAIRE

<b>PRÉSENTATION</b>	
Marie-France Beaudoin	<b>9</b>
<b>JOHANNE GAGNON</b>	
Jennifer Couëlle : Ébauches et avatars chez Johanne Gagnon	<b>11</b>
<b>HÉLÈNE LORD</b>	
Jean-Emile Verdier : L'Oeuvre d'Hélène Lord	<b>17</b>
<b>LOUISE GAGNON</b>	
Pascale Beaudet : Attention : paysages	<b>23</b>
<b>IMPOSTURE</b>	
Sophie-Isabelle Dufour : Lettre d'adieu, lettre d'amour	<b>27</b>
<b>VIOLET COSTELLO</b>	
Marie-Josée Dauphinais : sans titre	<b>35</b>
<b>FRANÇOIS VALLÉE</b>	
Carl Johnson : Réflexions hors du miroir	<b>39</b>
<b>FRANÇOIS MYRE</b>	
Anne Bérubé : Stations, stases et tensions	<b>45</b>



## P R É S E N T A T I O N

Je souhaite aussi voir dans la décennie qui vient un art plus expérimental, plus libre, qui ne fait pas que réagir aux codes culturels mais qui agit activement sur la matière... ce qui donnera sûrement des oeuvres moins « parfaites » mais de plus beaux « objets de réflexion. »

Céline BARIL

Déjà une troisième édition du *Livret* ! C'est avec plaisir, émerveillement et joie, que nous vous offrons le *Livret d'exposition SKOL, programmation 1991-1992*.

Depuis la fondation du centre des arts actuels SKOL, le collectif a cherché à encourager le travail de jeunes artistes et de jeunes historien-e-s de l'art. Dans ce *Livret*, sept artistes et sept historien-e-s de l'art vous font part de leurs recherches et de leurs expérimentations dans le *faire* et dans le *penser* de l'art actuel.

Vous remarquerez que l'exposition réunissant George Bogardi, April Hickox et Stuart Mueller, réalisée dans le cadre du Mois de la photo à Montréal, n'est pas commentée dans le *Livret*. Nous vous renvoyons au catalogue du Mois de la photo de 1991, dans lequel la conservatrice, Nicole Gingras, a écrit un texte fort intéressant sur le travail des artistes.

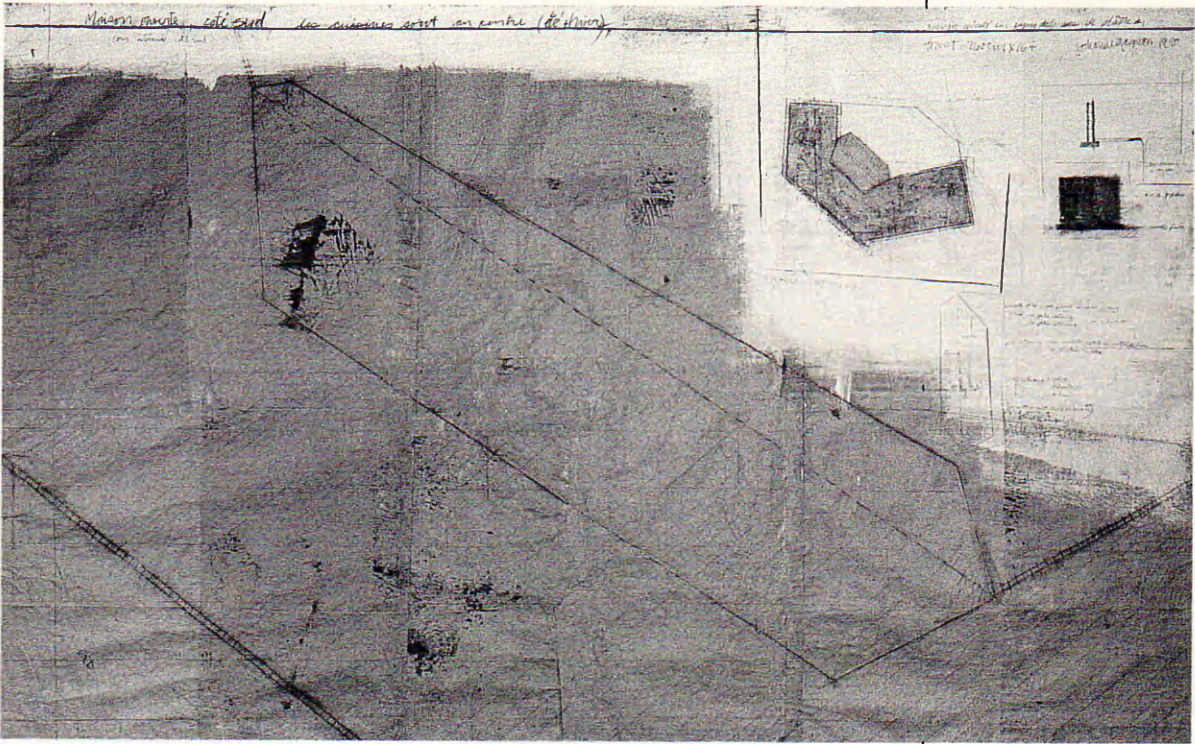
Nous remercions tous ceux et celles qui ont participé à la programmation et à la publication du *Livret*. Nous croyons qu'il y a, au sein de ces productions, une volonté de questionner les acquis et d'offrir une alternative. Le spectateur devra s'accorder du *temps* et avoir de la *curiosité* s'il désire saisir toute l'ampleur du travail réalisé ici.

Marie-France Beaudoin  
directrice  
Centre des arts actuels SKOL



JOHANNE

GAGNON



Projet des cuisines, 1990. Photo de Johanne Gagnon



## ÉBAUCHES ET AVATARS CHEZ JOHANNE GAGNON

Chez Johanne Gagnon, le désir de vivre en communion avec son environnement se traduit par la délimitation et la construction d'un lieu précis : la maison, et tout particulièrement ce qui en constitue le noyau central, fait l'objet du discours de cette jeune artiste.

C'est autour à la fois des fonctions vitales et utilitaires et de la symbolique familièrement rassurante de la cuisine qu'est en devenir le site d'habitation de Gagnon. Considérée ici comme instigatrice d'une suite de rites itératifs dont dépend notre survie même — à tout le moins la qualité de notre vie — la cuisine devient cheville ouvrière. Lieu de ravitaillement, lieu de travail ( de la préparation des vivres ), mais aussi génératrice de déchets, la cuisine nécessite l'implantation d'un système d'évacuation des eaux insalubres et de régénération des eaux potables. Elle recèle dans son ensemble les éléments-clés d'un quotidien universel et se fait ici octroyer le rôle d'assise directive pour un chantier en construction.

Tour à tour ces « planches à dessin » en contre-plaqué, qui servent de support à une multitude d'esquisses tantôt aux traits noircis et tantôt estompées, racontent les étapes successives d'un cheminement certain. Confirmant ce sentiment de progression vers une réalisation matérielle : au sol, une assise de béton, un plan de maison dessiné au tire-ligne, avec cour arrière et rivière, dirigent la lecture du spectateur, lui conférant du coup forme et contexte.

Observées individuellement, ces oeuvres bidimensionnelles aux formes asymétriques et isolées épousent la forme d'un dessin d'enfant. Elles chancellent entre le mode de l'imaginaire, d'où rien ne saurait être exclu et où toute forme s'anime et s'appartient, et le mode de perception active d'un monde fonctionnel d'adultes, là où apparaissent les premiers signes d'un cheminement vers le devenir. En revanche, l'effet cumulatif d'une lecture d'ensemble trace dans notre mémoire visuelle les légendes et inscriptions perceptibles propres aux ébauches préliminaires d'une structure. Le coloris devient aussi significatif, résonnant de tonalités terreuses et industrielles, celles d'un chantier.

Bien que ce travail, visiblement physique, en soit un sur la matière et les matériaux, il se prête d'emblée à une lecture d'ordre culturel. Par ailleurs, l'idée d'une matière privilégiée sous-tend des implications de finalité, d'oeuvre plastique autonome et l'essence de la démarche de Gagnon semble, à l'inverse, signifier dans son processus de transformations progressives. La mise à nu de ces différentes phases de construction dénote en quelque sorte le passage du temps et la diligence avec laquelle ce projet sera mené à terme. De ces plans, ébauches et mesures patiemment répétés et petit à petit transformés, transparaît le sentiment d'une conviction assidue.

Devant une oeuvre ainsi segmentée, ne révélant ni l'objet explicite de ses origines ni la forme finale de sa matérialisation, nous serons obligatoirement confrontés au processus de son développement et, de ce fait même, à sa reconnaissance. Si nous reconnaissons que cette mise en scène architecturale se distingue par la visibilité de ses transformations et qu'une transformation nécessite motivation et contexte, nous conviendrons alors que ces éléments inextricablement liés constitueront les principaux fondements en jeu pour une lecture possible du travail de Gagnon.

Ainsi, avec un sérieux comparable à celui de l'architecture du mouvement en faveur de la salubrité domestique qui gagnait la Grande-Bretagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, Johanne Gagnon cherche à créer une maison salubre. L'importance égale qu'elle accorde aux systèmes de canalisation, aux assises et fondements et aux planchers et diverses structures qui s'y érigent témoigne métaphoriquement, d'une part, de sa conscience de la fonction du non-visible et, d'autre part, de son désir de gérer l'hygiène de son propre environnement.

À l'ère victorienne, les femmes de la classe moyenne furent considérées comme maîtresses non seulement de la maison, mais également de sa construction. Elles furent donc encouragées à veiller à ce que leur habitation demeure ou devienne salubre. Les vérifications diverses qu'effectuèrent ces femmes pour contrôler l'état des égouts et la qualité de l'air ambiant furent motivées par les récentes épidémies de choléra qu'avait connues la ville de Londres<sup>2</sup>.

Quoique le discours de Gagnon ne se veuille pas une réponse à un fléau épidémique et que son travail semble s'inscrire dans l'effervescence des démarches actuelles regroupées sous l'étiquette « d'art écologique »<sup>3</sup>, il n'en demeure pas moins que le précepte « un corps sain dans une maison saine » — en vogue à l'époque victorienne — soit représentatif de l'oeuvre de Gagnon. Ce qui distingue peut-être le questionnement de l'artiste des préoccupations du siècle dernier au sujet de la salubrité, c'est la place qu'elle réserve à la récupération de l'insalubre et à sa régénération ou transformation en matière saine.

Ces représentations plastiques de systèmes cycliques et autosuffisants témoignent plutôt de préoccupations actuelles. De surcroît, le choix que fait Gagnon de représenter cette problématique à l'aide d'une maison — métaphore implicite du lare protecteur et du gîte nourricier — souligne les implications quotidiennes et immédiates d'un environnement à présent trop fragile.

## Notes

1. À ce sujet, voir *Corpus Sanum in Sano : L'Architecture du mouvement en faveur de la salubrité domestique, 1870 - 1914* de Annmarie ADAMS, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1991.

2. *Ib idem.*

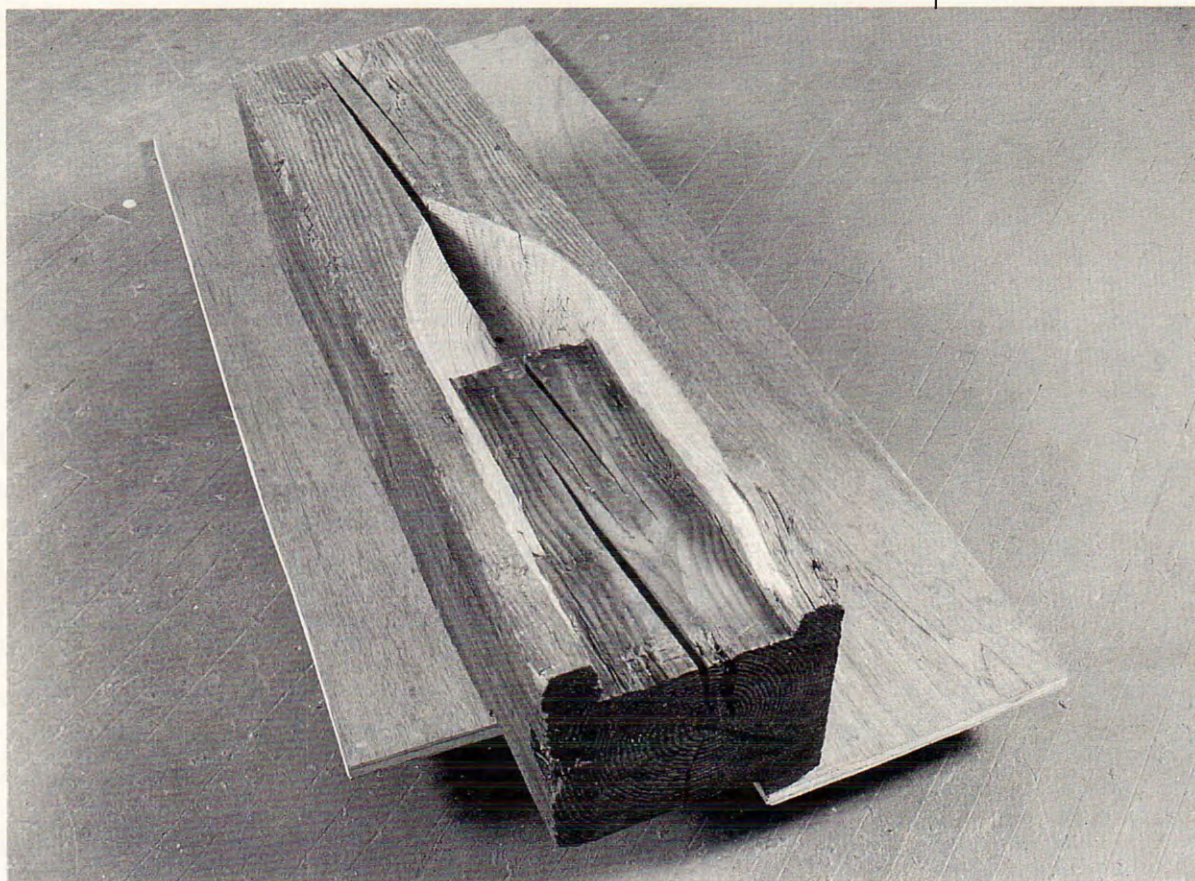
3. Robin CEMBALEST a rédigé un article exhaustif sur ce sujet, « The Ecological Art Explosion », qui a paru dans le périodique *Art News*, New York, été 1991.





HÉLÈNE

LORD



*Un bateau sombre, il devient eau*, 1991. Photo de Denis Farley

## L'ŒUVRE D'HÉLÈNE LORD

Ni peinture, ni sculpture, ni installation et en même temps à la fois peinture, sculpture et installation, l'oeuvre d'Hélène Lord est en marge de l'installation, à la limite et en même temps en dehors d'elle. Cette oeuvre doit être considérée, dans son rapport à l'art actuel d'aujourd'hui, selon une double perspective. Elle s'oppose tout d'abord à l'installation sans que l'oeuvre puisse être définie comme étant de la peinture ou de la sculpture. Et pour cela, et c'est le deuxième point de vue qu'il faut tenir sur l'oeuvre d'Hélène Lord, elle participe à l'élaboration et au développement de l'art actuel. L'oeuvre d'Hélène Lord peut paraître petite, pauvre et marginale, parce qu'elle n'a pas l'envergure des spectaculaires installations d'aujourd'hui, parce que ses moyens de production sont très réduits, et enfin, parce qu'elle est inclassable. Mais une oeuvre aux moyens modestes n'est pas nécessairement pauvre, pas plus qu'elle n'est marginale, parce qu'elle s'inscrit hors de ce mouvement qui tend à institutionnaliser l'installation. Mais il ne suffit pas de sortir de l'installation pour la réinventer, ni de réduire ses moyens de production pour instaurer de nouveau un rapport plus nécessaire avec la pratique de l'art opérant sur le mode de l'installation. Il faut avoir compris un tel mode, être en mesure de le contenir, autrement dit. En n'étant ni peinture, ni sculpture, ni installation, l'oeuvre d'Hélène Lord a, avec la peinture, la sculpture et l'installation, un rapport de stricte neutralité, une position qui dispense l'artiste de la peinture, de la sculpture et de l'installation comme formes de l'expression de l'art, et qui lui donne l'occasion de les remettre en jeu autrement, dans une unité primordiale, pour commencer.

Prendre à nouveaux frais la pratique de la peinture, celle de la sculpture et celle de l'installation en les conjuguant. Rejouer ainsi la forme de l'expression de l'art. L'artiste ne commence pas par esquisser un projet qui fasse la substance de l'oeuvre; elle n'est pas non plus peintre, sculpteuse ou installationniste, mais pratique plutôt selon les règles de ces trois modes d'expression; pas de matière de prédilection non plus, l'artiste fait flèche de tout bois. Au commencement il y a tout, une totalité primitive où tout projet, toute forme d'expression, toute matière sont possibles. Hélène Lord ne rompt pas cependant avec la pratique de la fiction artistique. Son oeuvre est une représentation figurative qui, totalisant les différences entre la peinture et l'installation, fait son site d'un espace complexe d'articulation entre peinture, sculpture et installation.

À l'atelier, Hélène Lord travaille à des effets plastiques. Autrement dit, l'atelier est un laboratoire où l'artiste se consacre à un travail qui consiste à conjuguer un faire et un voir, mais ceci en dehors de toute oeuvre prédéterminée. C'est un moment où l'artiste est à elle seule son propre spectateur, un moment où elle se montre à elle-même la possibilité d'un effet plastique, d'un point de vue qui est le sien, et qui est on ne peut plus subjectif, c'est-à-dire sans sens commun possible. Quelque chose se trame au niveau plastique, sur un horizon de possibles qui n'appartient qu'à l'artiste, et seule l'artiste en est la dépositaire. Désignons comme *texture* ce qui se trame ainsi. Hélène Lord semble d'abord rechercher des textures avant de concevoir une oeuvre. Comment s'opère alors le saut entre l'atelier et la galerie ? Comment le désir de texture se déploie-t-il en désir de montrer ? Ou, pour poser la question autrement, comment des êtres de texture peuvent-ils se déployer en êtres de spectacle ?

Nous ne savons rien des textures établies au départ à l'atelier ; elles n'existent pour ainsi dire qu'aux yeux de l'artiste. D'un autre côté, c'est à partir de ces textures que l'artiste élabore une oeuvre. À partir d'êtres de texture, elle conçoit des êtres de spectacle sur lesquels nous sommes censés avoir prise, puisqu'ils nous sont donnés à voir. De l'artiste à la galerie, du privé au public, d'une subjectivation à une objectivation, le saut que l'artiste fait d'un espace à l'autre, nous allons voir qu'il trouve sa force dans une représentation de la texture. De la texture à sa représentation, il y a un jeu d'espaces dont nous devons retrouver des traces dans l'exposition même.

De dessin en dessin, nous assistons à un retour des mêmes unités, combinées entre elles selon les mêmes règles et les mêmes lois, avec des déplacements et des transformations s'effectuant selon les mêmes opérations soit une variation sur le motif d'une tête coupée, dessinée à coup de traits assez courts marquant plus la trace d'un geste que le contour d'une forme, le tout sur une feuille de papier très mince, coupée ou pliée, épinglée au mur et composée avec un angle droit construit de deux morceaux de bois tachés de peinture, ramassés dans une poubelle d'artiste. Chacun de ces détails porte la trace du récit du faire de l'artiste en général. Ensemble, ces détails constituent un sujet, le sujet d'une tête coupée composée avec un angle droit. Et l'oeuvre est une variation sur ce sujet, c'est-à-dire l'occasion d'une répétition, d'une récitation du même, à savoir la

conjonction d'un effet de texture et d'un effet d'icône. Nous voyons bien une tête dessinée, mais nous voyons aussi que ce qui dessine le sujet de la tête est un réseau de traits assez courts, signifiant assez précisément le geste qui les aura opposés. Nous voyons bien un dessin figuratif, mais nous voyons aussi un arrangement formel entre ce dessin, les plis dans la feuille de papier, les bords de la feuille et l'entrecroisement à angle droit de deux morceaux de bois. Plis, bords, angle droit, sont autant des textures que le réseau de traits qui forment le motif de la tête coupée. Ensemble, elles forment un motif de cadre. Mais dans les deux cas, la texture se re-présente dans un motif. Le réseau de traits se représente dans la représentation d'une tête coupée; les plis, les bords, les bois, dans une représentation du cadre. Le sujet de la tête coupée est la scène où un réseau de traits faisant texture se présente, celui du cadre, la scène où se présente un certain nombre de décisions de l'artiste quant à l'articulation du dessin avec tout ce qui n'est pas lui. Tête coupée et cadre sont les espaces de représentation de textures, lesquelles, parce qu'elles sont représentées et parce qu'elles appartiennent au privé de l'artiste, nous sont données à comprendre comme les figures de l'intimité de l'artiste. Mais elles nous sont aussi données à voir comme des figures de l'origine de l'art. À l'origine de l'art, il y a, en effet, le geste, l'empreinte, le tracement, le tracé, le trait de contour, la découpe, le reflet, son renversement latéral, le portrait, l'image, la représentation. Autant d'éléments que nous ne cessons de rencontrer ici. Dès lors la fonction de représentation se transforme du même coup en une fonction de commémoration du dessin originaire, où l'art trouve sa fondation. Parce que cette conciliation entre un effet de texture et un effet d'icône ne cesse de se répéter dans la variation que l'artiste en fait, elle s'instaure comme récit, récit et récitation de la fondation de l'art, commémoration, réaccomplissement d'un temps originaire.

La commémoration n'est cependant pas ici d'ordre cérémonial, mais d'ordre logique. Car elle s'effectue à la seule condition que le rapport de l'effet de texture avec l'effet d'icône s'inverse et ouvre dès lors à une toute autre histoire. Ce n'est plus ici la texture qui *dessine* le sujet représenté, mais le contraire. Autrement dit, la présence du tracé originaire est ici voulue, et elle est reconquise en mobilisant les acquis de la représentation. Si nouvelles que puissent être les formes de l'expression de l'art, elles ne rompent jamais ce qui les lie à l'originaire de l'art. Cet enracinement, les oeuvres peuvent nous le faire éprouver plus vivement, c'est précisément ce qui arrive dans

l'oeuvre d'Hélène Lord, dès lors que l'artiste aura *dessiné* la texture, nous avons vu comment.

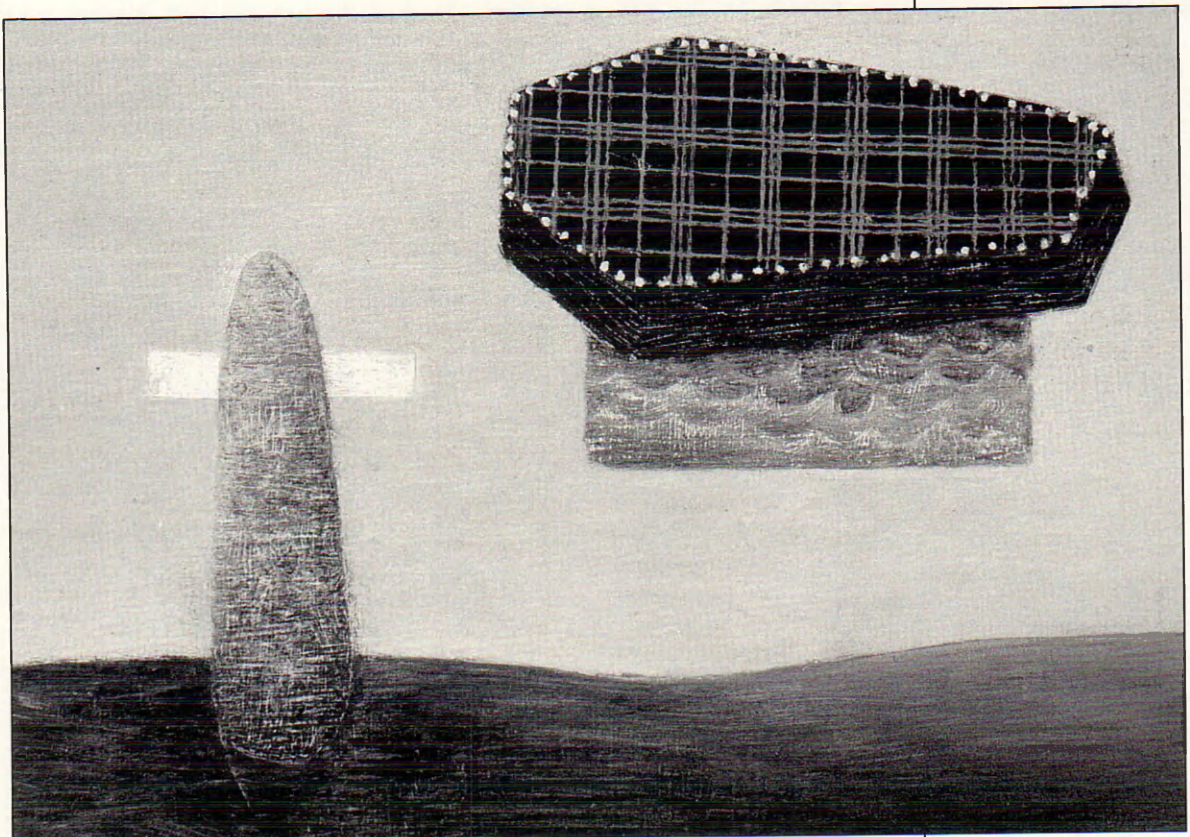
Nous disions pour commencer que, bien que d'apparence petite, pauvre et marginale, l'oeuvre d'Hélène Lord contribue grandement au développement de l'art actuel. Concluons sur quelques remarques à ce propos. La pratique artistique a aujourd'hui pactisé avec la représentation ( peut-être faudrait-il parler des a priori de la représentation ), et ceci en même temps que l'installation devenait une forme d'expression privilégiée de l'art, au Québec du moins. Laissons là l'analyse qu'il y aurait à faire de cette coïncidence. Disons seulement que l'installation, en resserrant les liens immémoriaux qu'il y a entre l'art et la représentation, met à nouveau les a priori de la représentation au service de la pratique artistique, mais autorise en même temps le contraire, c'est-à-dire une pratique artistique au service de la représentation. Maintenant que l'art n'est au service d'aucun pouvoir, que l'art est sa propre autorité, que la représentation n'est définie par aucune instance légiférante, si la pratique artistique se met au service de la représentation, c'est précisément pour définir la représentation, définition qui s'énonce dans la pratique même qui est faite de la représentation. Cette pratique de l'art était d'une incroyable modernité au XV<sup>e</sup> siècle, à l'orée de l'existence d'une pratique artistique expérimentale, c'est-à-dire d'une pratique artistique pensante, dont la *Tavoletta* de Brunelleschi serait une manifestation majeure. Mais aujourd'hui rien n'est moins expérimental que cette pratique de l'art qui ne s'exécute que pour définir ce à quoi elle se destine : hier, la spécificité des médiums, aujourd'hui, comme par une apparente critique, l'évocation figurative, et ceci quelle que soit la forme de l'expression entreprise : peinture, sculpture ou installation.

Or, c'est un tel cadre idéologique dressé par la pratique artistique même, celle-là qui ne se plie à la représentation que pour mieux la définir, qu'Hélène Lord nous enjoint de déborder dans le formidable retournement qui s'opère dans son oeuvre, au registre de la représentation, entre l'effet plastique et l'effet d'icône. Et en cela le travail d'Hélène Lord opère sans conteste une brèche de taille dans ce qui s'annonce être la tendance de l'art actuel arborant l'évocation figurative.



LOUISE

GAGNON



*Evangélisation*, 1991. Photo de André Bourbonnais

## ATTENTION : PAYSAGES

Les tableaux de Louise Gagnon portent l’empreinte de l’opacité, une opacité séduisante, en quelque sorte. Les symboles sont aisément reconnaissables, mais leur assemblage laisse perplexe, jusqu’à ce que l’on trouve un chemin pour y accéder. Les œuvres n’appellent aucune réponse définitive, tout comme la vie. L’atmosphère y est ambiguë et flottante, elle dégage un charme trouble qui laisse une trace durable sur l’esprit.

Deux aspects, l’un iconographique et l’autre stylistique, marquent son travail : l’Écosse comme lieu originel et un symbolisme teinté de surréalisme. Louise Gagnon s’inscrit dans une tradition reprise par plusieurs artistes d’ici, peintres et sculpteurs : Sylvie Bouchard, Monique Mongeau, Danielle Sauvé, Jean Lantier, Guy Pellerin, pour ne citer qu’eux.

Les plus petits tableaux de la série sont construits différemment des très grands : plus longs que larges, ils offrent une structure très simple, à deux ou trois éléments, qui opposent soit nature et culture soit passé et présent, l’opposition étant souvent complexifiée par un élément supplémentaire. Un menhir, par exemple, voisine une série de pylônes supportant leurs fils ; du menhir s’échappent des racines et cette évocation du passé qui renaît pourrait être qualifiée d’oxymoron. Cette figure de passion, selon les traités de rhétorique, met en présence deux mots contradictoires; transposé en peinture, l’oxymoron met en présence deux formes inattendues, qui se rencontrent dans des règnes distincts et créent un nouveau symbole.

Le grand tableau *Écosse* est sans doute le plus complexe de la série, dans sa construction et dans son iconographie; la partie centrale se divise en quatre et elle est elle-même insérée entre deux bandes verticales qui se répondent. Des paysages typiques de l’Écosse s’y retrouvent : un cromlech, avec au-dessus de lui la constellation de la Grande Ourse pour rappeler la fonction astronomique de ces cercles de pierres levées, un paysage montagneux et son loch où s’ébroue Nessie ( surnom affectueux donné au monstre du loch Ness ), mais aussi des éléments plus énigmatiques : une hutte, un damier et bien d’autres choses encore. L’intérêt de cette immense juxtaposition de formes, au-delà de la poésie qu’elle contient, demeure dans les transitions entre chaque partie : le solide devient liquide ou aérien et inversement, sans que cela ne soit gênant en aucune manière. Les passages se font comme dans les rêves et suscitent les mêmes associations inconscientes.

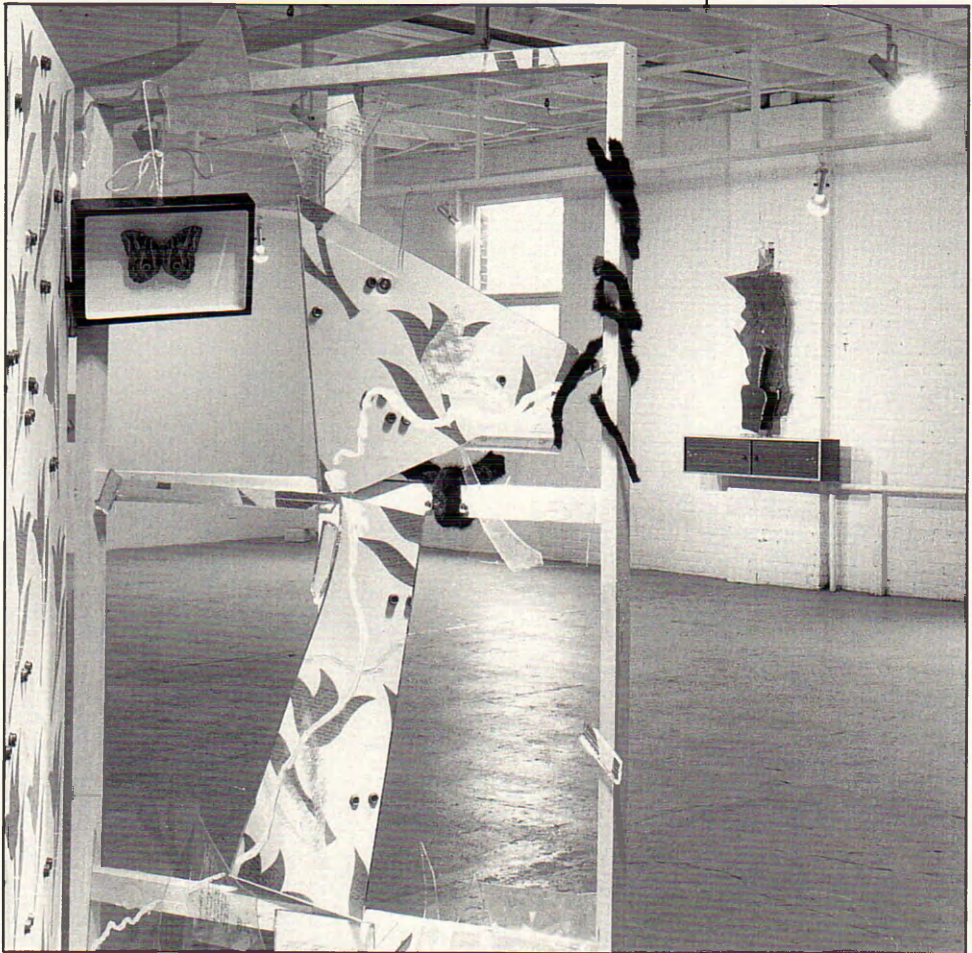
Un autre grand tableau, *Croisades*, illustre aussi la dyade nature/culture, ainsi que les cycles naturels. Un chasseur s'apprête à tirer sur un lièvre; une femme nue le jouxte, tenant dans sa main un minuscule bébé emmaillotté; sa jambe se confond avec celle de l'homme et elle est en plus privée du bras droit. Sur un côté du tableau s'étend une frise verticale d'animaux morts destinés à nourrir les humains : oiseau, poisson, mammifères, et même des œufs. La femme nue est plus proche de la nature ( par sa nudité et l'allusion à la fécondité ) alors que le chasseur, dont une des jambes est vêtue d'un tartan, symbolise la domination de la nature dans sa violence. Toutefois, l'imbrication des deux personnages rappelle leur inévitable solidarité. Au centre du tableau, un carré peint imite le tissu alors que la jambe de l'homme est recouverte de tissu véritable : inversion significative, indication des relations étroites entre l'humain et son environnement.

Les objets flottants, les aspects imprécis et mouvants, les voisinages d'éléments inattendus, tous ces procédés sont tirés du surréalisme, celui-ci se réclamant du symbolisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Le cercueil suspendu d'*Évangélisation* rappelle celui de Magritte dans *Perspective : Madame Récamier de David* mais placé dans le contexte d'un autre de ses tableaux, où des objets solides flottent dans le ciel ( *La Bataille de l'Argonne*, par exemple ). Les arrière-plans évanescents rappellent Tanguy, particulièrement en ce qui concerne le rendu. Toutefois, la volonté de créer cet effet d'ensemble, énigmatique mais relié à un thème central, relève plus du symbolisme et de sa tendance cryptique. Que l'on pense à Böcklin, Rops et surtout Chirico, il émane toujours de leurs œuvres une atmosphère oppressante sans que l'on puisse parfaitement définir d'où ce sentiment provient. L'isolement des personnages, les espaces dépouillés contribuent assurément à donner cette impression ; de même, l'étrangeté des figures. Toutes caractéristiques qui se retrouvent dans le travail de Louise Gagnon.

Le paysage est un genre piégé, très pratiqué depuis le début de la peinture; Louise Gagnon a su le questionner et le réinterpréter à sa manière. La fascination envers les origines, la métamorphose et la continuité s'expriment dans des tableaux qui évitent les clichés et refusent la banalité.



IMPOSTURE



*Imposture*, 1992. Photo de Mario Bèlisle

## LETTRE D'ADIEU, LETTRE D'AMOUR

### LETTRE AUX IMPOSTEURS DE LA MODERNITÉ

Messieurs-dames les Imposteurs [...]  
Vous n'êtes que des valets bêtes et méchants  
d'un système pourri [...]

Marcello MALTAIS, *La Presse*, 16 décembre 1991.

ROXANNE

Et pendant quatorze ans, il a joué ce rôle  
D'être le vieil ami qui vient pour être drôle  
[...]

J'aurais dû deviner quand il disait mon nom  
[...]

J'aperçois toute la généreuse imposture:

Les lettres, c'était vous... [...]

Les mots chers et fous,

C'était vous...

[...]

L'âme, c'était la vôtre

[...]

Vous m'aimiez !

[...]

Déjà vous le dites plus bas !

CYRANO

Non, non, mon cher amour, je ne vous  
aimais pas !

Edmond ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*

Lorsque j'étais petite, mes parents se sont efforcés de m'enseigner la différence entre le bien et le mal mais déjà au moment de mon enfance je savais que pour rester dans l'authenticité de moi-même il fallait, malgré moi, que je simule, que je séduise et que je mente. Je ne me suis jamais sentie coupable. Au contraire, c'est souvent en prétendant être ce que je n'étais pas que j'ai pu transgresser mes limites et aller au delà de moi-même. Cette attitude m'a permis d'entretenir un rapport plus intense à la vie. L'imposture m'a donné le monde. Si j'ai beaucoup joui du mensonge et de la tromperie, je n'ai jamais fait usage de l'imposture dans le but de nuire à autrui. Aucun autre que moi-même n'a payé le prix de mes manipulations. Par contre j'ai beaucoup observé l'imposture abusive. J'en ai souffert aussi et j'ai décidé de ne plus jamais en être la victime.

Je fais ici cette confession pour marquer des différences. Il existe diverses formes d'impostures. La création littéraire nous en offre deux pôles classiques et exemplaires. D'un côté, le *Tartuffe* de Molière ( dont le titre original était *L'Imposteur* ) raconte, de façon extrêmement noire, un cas d'imposture hypocrite où l'on voit un « caméléon » faire un usage stratégique de la séduction et de la méprise pour s'emparer du bien d'autrui. De l'autre côté, Edmond Rostand met en scène une heureuse et magnifique imposture en permettant à son *Cyrano de Bergerac*, sous le masque de la fausseté,

d'énoncer l'amour et la sincérité avec des mots d'un lyrisme absolu<sup>1</sup>. Généralement l'imposture est indissociable du jugement moral mais, en évacuant le jugement de valeur auquel elle est habituellement rattachée, elle devient un lieu où l'illusion et le simulacre<sup>2</sup> sont sources d'invention. Prise dans sa définition la plus étendue, il est même possible d'avancer que l'imposture est au cœur de toute création artistique puisque toute réflexion esthétique se joue à travers le simulacre. En effet, l'illusion est le moyen privilégié de l'artiste, un moment intense de créativité qui échappe aux paramètres de la logique et dont l'artifice permet une plus grande liberté. En arts visuels, que fait l'artiste sinon simuler avec ses mains sur de la toile, du bois, du papier à l'aide de couleurs, de ciment, de gypse, de plâtre, de lentilles, la saisie au vol, dans un éclair de génie, d'une idée de l'art. Que fait le spectateur sinon désirer être séduit, touché par la passion d'un objet déraisonnable auquel il veut croire. Aimer l'art, c'est désirer le simulacre. Déjà Nicolas de Lamoignon de Basville écrivait, en 1668, que l'art

est une douce imposture que l'on peut croire sans honte, qui nous montre ce que les choses sont en nous faisant voir ce qu'elles ne sont pas [...] ; où celui qui trompe mérite plus d'éloges que celui qui ne trompe point ; et où ceux qui se laissent abuser sont plus sages que ceux qui ne se laissent pas surprendre<sup>3</sup>.

C'est dans cet esprit que j'ai soumis aux membres du comité de sélection de la galerie Skol un projet intitulé *Imposture*, où j'agis en tant que conservatrice d'une exposition réunissant des artistes et des critiques d'art. Je me souviens qu'à l'époque je faisais encore plus semblant qu'aujourd'hui d'être à la hauteur de la vie. J'étais incertaine. Je voulais agir de façon responsable dans le monde des arts sans savoir comment. En moi était venue cette hypothèse : Qu'arriverait-il dans ma vie si, pour l'amour de l'art, je risquais d'être l'instigatrice d'une exposition où j'oserais me positionner sincèrement et librement, sans souci de faire avancer une carrière ou de me faire un nom, par rapport à l'art de mes contemporains... C'est par l'intermédiaire d'une lettre que la directrice de la galerie et le comité de sélection m'ont informée qu'il leur faisait plaisir de me confirmer la tenue d'une exposition. C'est donc dans ces circonstances que je suis partie en quête de l'art et de la création. La vie offre parfois d'heureuses conjonctures. Les cinq intervenants que j'avais choisis : **Diane-Jocelyne Côté, François Lebeau, Michel Niquette, Lucie Robert et Jean-Émile Verdier** étaient aussi des aventuriers.

## ADIEU...

Aimer quelque chose ou quelqu'un, c'est accepter que ce quelque chose ou ce quelqu'un soit tout et qu'il ne soit rien. *Imposture* a été simplement une autre exposition qui passe et qui est confrontée à d'autres expositions. Mais maintenant qu'elle n'est plus qu'un souvenir dans ma vie, je veux admettre **que d'elle, j'ai tout aimé...**

## LES CLASSIQUES

Le triptyque photographique de *L'Aperception ou Comment le médium se joue du regard* de **Michel Niquette** est pour moi l'exemple type d'une imposture classique. Trois photographies en noir et blanc se succèdent offrant, en séquence, la vision de plus en plus embrouillée d'une chaise. Au centre de chacune de ces photographies est reproduite, en miniature et en couleurs, une peinture de Daumier, *Crispin et Scapin*, représentant deux personnages de la comédie italienne qualifiés de fourbes et de rusés. La technicité de l'œuvre de Michel Niquette est séduisante, impeccable, l'œuvre semble simple. L'amateur d'art contemporain repart de l'exposition heureux d'avoir pu percevoir l'œuvre comme transparente. Cependant a-t-il reconnu que l'une de ces photographies, à la différence des deux autres, est le cliché d'une peinture hyper-réaliste d'une chaise et que la présence de *Crispin et Scapin* est un indice de l'imposture ? Aucun visiteur, à ma connaissance, n'a saisi la douce tromperie.

Il y a une autre œuvre à laquelle je donne le statut d'imposture classique. C'est *Pour l'amitié* qu'un inconnu est venu faire l'accrochage de l'objet de l'écrivaine **Diane-Jocelyne Coté**. Cet homme feignait ne rien savoir de l'exposition et se contentait de suivre les instructions d'installation de l'œuvre. À l'intérieur de cette boîte fixée au mur se retrouvent un buste de pantin, des textes en transparence, des photographies qui font référence à la vie intime de l'artiste. L'œuvre reste indéchiffrable jusqu'au jour où, lors de la table ronde tenue pendant *Imposture*, un individu inopportun, **Louis Haché**, est venu révéler, à la stupéfaction de tous, que l'objet est un faux Diane-Jocelyne Coté et... talam talam... un vrai Louis Haché...

## LES SPHINX

Qui suis-je ? L'énigme d'*Autoportrait* de **François Lebeau** reste intacte et inattaquable. L'œuvre sauvage se contient, se cache, se replie sur elle-même. Il faut la manipuler et

elle déploie dans l'espace ses deux tentacules en bois avec puissance et fragilité. Le poids de ces deux masses donne l'illusion qu'elles sont prêtes à craquer. Et puis il y a le motif emprunté à un autre artiste qui siège au milieu. Dans les entrailles de l'œuvre, un miroir renvoie son reflet... L'œuvre reste surface, masque, imposture non dévoilée. Le spectateur ne peut que se complaire dans l'illusion de ce qu'il aurait pu découvrir dans les profondeurs de l'œuvre, de l'être.

**Jean-Émile Verdier** est un historien et critique d'art. Il s'est improvisé artiste en réalisant *Juillet 1966, 6 janvier 1992*. Il soulève cette question : Est-il possible d'être vrai ? À partir de cette réflexion s'anime son travail sur deux panneaux d'acétate où sont reproduits, dans un premier temps, son passeport, et par la suite une carte postale. Par transparence, le devant et le derrière des panneaux se confondent et s'oublie dans la présence d'une vérité qui ne révèle rien que l'illusion énigmatique d'un réel objectif et total.

### LA BIOGRAPHE

Comme une phrase qui se lit, les objets *Sans titre* de **Lucie Robert** offrent le parcours linéaire, bien défini, de points qui évoquent les malaises de l'être humain imposteur par rapport à lui-même. L'écriture de la vie se compose souvent de moments-clés ; ainsi, les œuvres ouvrent une réflexion sur l'imposture prise comme quête fondamentale de l'identité. Des écrits à tendance biographique côtoient un travail sur l'opacité et la temporalité ; la découverte de l'essentiel se fait toujours par étapes.

Qu'arrive-t-il dans la vie lorsqu'une étape est franchie... une découverte ? Par sincérité, j'ai été l'instigatrice d'une exposition et je vois maintenant qu'il y a de la place pour l'action. Des gens produisent des objets, d'autres écrivent, certains travaillent dans des galeries ou des musées et beaucoup d'entre eux manifestent une grande ouverture. Je ne suis pas seule à agir pour l'amour de l'art.

Laissez, laissez mon cœur s'enivrer de mensonges  
Charles BEAUDELAIRE

Dans le contexte de cette exposition, j'ai fabriqué un objet intitulé *Le Paravent*. Le matériau qui a motivé cette œuvre et qui a suscité beaucoup de curiosité est une lettre

d'amour. Un jour, un inconnu me remet une flatteuse lettre où il m'avoue combien ma beauté et les qualités qu'il me prête ont mis du bonheur dans sa vie. Il ne veut pas me parler ou me connaître plus.

L'aspect le plus fascinant de cette aventure n'est pas seulement la beauté de l'acte ou le contenu de la lettre, mais par-dessus tout sa réalité. On lit ce genre de lettre dans les romans, on s'en émeut devant un écran de cinéma, mais on ne les reçoit que rarement dans la vie. Et si par hasard un être un peu poète ou un artiste décide de défier les règles de la fiction en réalisant un fantasme, une action qui échappe à l'emprise de la logique, il compose une lettre romanesque et la remet à une inconnue qu'il a épiée secrètement, car seulement une femme imaginée, idéalisée, peut recevoir cette lettre. Pour déjouer avec force la banalité du réel, il faut que la femme à laquelle s'adresse une telle poésie soit à la fois réalité et illusion : son admirateur peut alors croire que sa vision ne le trompe pas. Ma lettre est en quelque sorte une douce imposture dont la poésie, reflétant un réel ambigu, s'adresse à l'image de moi-même. L'auteur de ma lettre ne veut pas rendre tangible la femme imaginée qui emprunte mes traits et c'est précisément ce refus de la connaissance qui gardera l'illusion intacte et inattaquable. Simulacre et réalité resteront inextricablement liés.

Ainsi, à cause du charme de la lettre, je pourrai à mon tour m'animer, aller au delà de moi-même et devenir autre. J'oserai, pour le plaisir et par sincérité, revêtir le masque de l'artiste. Je lirai et relirai la lettre, je la toucherai, je la manipulerai, je la multiplierai, je la découperai, j'investirai tous ses aspects afin d'en faire ma matière. Je créerai un objet qui cristallisera davantage la vérité de l'imposture de la lettre et qui en sera le double simulacre.

Pour moi, cette lettre symbolise le paradoxe de l'imposture comme lieu tout à la fois du leurre, de l'illusion, de la créativité et de la sincérité.

Ai-je commis un abus de confiance en mutilant cette lettre qu'un inconnu m'avait remise sur le trottoir, un après-midi de printemps ? Ai-je trahi sa sincérité en usant de sa lettre comme apologie de l'imposture, moi qui ne suis pas artiste mais historienne de l'art ?

Je ne sais pas. Mais à cause de cette lettre, j'ai connu des émotions intenses. J'ai été aveuglée par ces mots de lumière et j'ai touché la poésie. J'ai ressenti la nécessité de créer. Et un bonheur comme celui-ci peut-il être un mensonge, une illusion, et ne pas vouloir être retrouvé...

### Notes

1. Les impostures de *Tartuffe* et de *Cyrano de Bergerac* ont été travaillées par Jean-Émile Verdier et Sophie-Isabelle Dufour lors de la table ronde tenue pendant l'exposition *Imposture*. Par l'étude de ces cas, les deux intervenants ont bien fait la différence entre imposture morale et imposture amoureuse, l'une étant le lieu du pouvoir et l'autre une source de liberté et de création. Voir l'article de Jean DUMONT, « Le Mal et le Bien de l'imposture », *La Presse*, 30 janvier 1992.
2. Simulacre et imposture ne sont pas synonymes. Le simulacre doit être entendu dans le sens platonicien du terme, c'est-à-dire une copie, une dégradation de l'original. L'imposture est plutôt une structure dans laquelle le flux de l'invention peut circuler; l'imposture est dynamique. L'illusion et le simulacre sont les moyens de l'imposture.
3. Citation tirée de l'article de Gilbert LASCAULT « Un masque peut en cacher un autre » dans *Autrement : L'Ère du faux*, n° 76, janvier 1986, p. 21.



VIOLET

COSTELLO



*Repeated Tales*, 1991. Photo de Violet Costello

Maintenant<sup>1</sup>,<sup>2</sup>je<sup>3</sup>me<sup>4</sup>rends compte<sup>5</sup>que<sup>6</sup>j'ai aimé<sup>7</sup>l'installation<sup>8</sup>de Violet Costello<sup>9</sup>.<sup>10</sup>

## Notes

1. À présent que j'écris ce texte sur l'installation de Violet Costello, quelque huit mois plus tard, je mesure le travail qu'a fait le temps sur la mémoire que j'en ai.

2. « Signe de ponctuation (,) marquant une pause de courte durée [juste assez pour que le lecteur se demande de quel moment je parle : celui où il lit ou bien celui où j'énonce ce qui va suivre], qui s'emploie à l'intérieur de la phrase pour isoler [parce qu'il me faut avertir le lecteur que le temps joue un rôle important dans la perception de cette installation] des propositions ou des éléments de proposition. » On peut aussi virguler, c'est, un verbe, qui, existe.

3. « je » n'est pas une autre que l'auteure même de ces lignes. Théoriquement, je le préfère au « nous » et au « on » des travaux universitaires, lesquels sont des cachettes pour l'auteur ou, plus simplement, une façon de répéter sans le vérifier ce que d'autres ( ou l'Histoire ou l'Objectivité ) ont écrit. Dans la pratique, je trouve qu'il fait un brin prétentieux et je reconnais qu'il n'est pas facile à utiliser.

4. Ce pronom personnel renvoie encore à ma personne et, bien que la phrase affirmative qui constitue mon texte se veuille une façon de questionner les positions que j'occupe ici ( celles d'historienne de l'art et de critique ), je n'insisterai pas.

5. L'état de stupéfaction dans lequel me plongeait cette installation me fit tout d'abord penser à la question du faire chez l'artiste parce que des œuvres bien réalisées y côtoyaient des œuvres que je percevais comme bâclées. Le propos me semblait décousu et cacophonique. Je me disais que pour en parler il faudrait que j'aborde des notions comme la laideur et le chaos dans l'art. Puis les choses se sont inversées et, comme dans les contes, les objets inanimés se sont mis à vivre.

6. « Conj. (X<sup>e</sup>; lat. médiév. *que*, forme affaiblie de *qui*, simplification de *quia*, employé en bas lat. au sens de « le fait que; que » ) ». Il me fallait ce préambule pour arriver à l'œuvre et à l'artiste ; il me fallait jeter des pistes pour tenter d'expliquer d'où je parlais.

7. S'agit-il d'autre chose que de parler de ce qui me fait vibrer, me dérange, me questionne ?

8. Je me souviens qu'à l'entrée de la galerie, un petit lapin doré perché sur un arc de cercle reposant sur deux poutres de plâtre blanc me recevait. J'entrais dans l'installation intitulée *Repeated Tales*. Embrassant du regard la galerie, un amoncellement d'objets s'offrait à ma vue. Il y avait ces roches blanches en papier mâché, qui s'avéraient être des têtes de gorilles dont le visage était dessiné au crayon noir. Un morceau de peluche sortait de ces têtes, un petit morceau de couleur criarde qui faisait penser tantôt à une oreille, tantôt à... une excroissance, à quelque chose qui permettrait de le prendre entre nos doigts et de le traîner à bout de bras, comme font les enfants.

Dans l'enchevêtrement d'une quinzaine de pièces, le parcours de l'installation se voulait résolument embrouillé. Tout à coup, on tombait sur une forme insolite dont on ne savait trop quoi penser. C'était comme une montagne rose qui aurait coulé sur le tricycle qui la supportait. Je m'attendais presque à la voir s'étirer cette espèce de gomme à mâcher géante. Je m'éloignai de cette forme repoussante mais ce fut pour y revenir et l'observer à nouveau, complètement fascinée et un peu dégoûtée. Ailleurs, le corps immense d'une autruche émergeait du plafond tandis qu'un tapis indien dégringolait, laissant apparaître les vis qui le retenait au haut du mur. Il y avait aussi des formes très attirantes comme ce grand anneau qui se tenait debout et légèrement incliné vers le sol. De minces tiges noires comme de longs poils poussaient sur la surface, soulignant sa blancheur et sa rondeur.

Cette exposition de Violet Costello, il ne fallait pas la regarder avec son esprit rationnel parce qu'alors les trois planches de contreplaqué qui descendaient du plafond ne se métamorphosaient pas en rivière avec une bassine voguant sur ses flots.

9. Au sujet de *Repeated Tales* l'artiste écrit que cette installation « is a product of my conscious and unconscious memories of my childhood experiences including children's stories, fairy-tales, nursery rhymes, dreams, and nightmares ». D'origine anglaise, Violet Costello a décidé d'un nom d'héroïne : prénom chargé d'une odeur, d'une couleur et nom de famille à prononcer avec une voix mystérieuse et traînante : Cosse-telle-looo. Dans l'expérience que j'ai faite de l'installation et dans la mémoire que j'en ai, il est vrai maintenant qu'une rivière serpentait et qu'il y avait une autruche géante dont la tête et le cou étaient restés à l'étage supérieur de la galerie.

10. Il aura fallu le temps de déambuler à travers *Repeated Tales*, le temps de lire à propos de la démarche artistique de Costello, le temps de réfléchir, de passer à autre chose, puis le temps d'écrire sur cette installation. Je suis toujours interloquée de voir des gens entrer dans une galerie au pas militaire, faire le tour et sortir en un temps record de 4 min 46 s au top chrono. Ils me font penser à ces gestes que l'on a parfois lorsque, bouquinant dans les librairies, on prend un livre dans nos mains parce que la couverture ou le titre nous ont accrochés et qu'on le repose quelques secondes plus tard, déçu, après l'avoir seulement feuilleté.

Je constate que *Repeated Tales* s'est pour moi transformé en quelque chose de trouble, comme un songe. J'aimerais revisiter cette installation comme on relit un livre. Mais les installations passent...

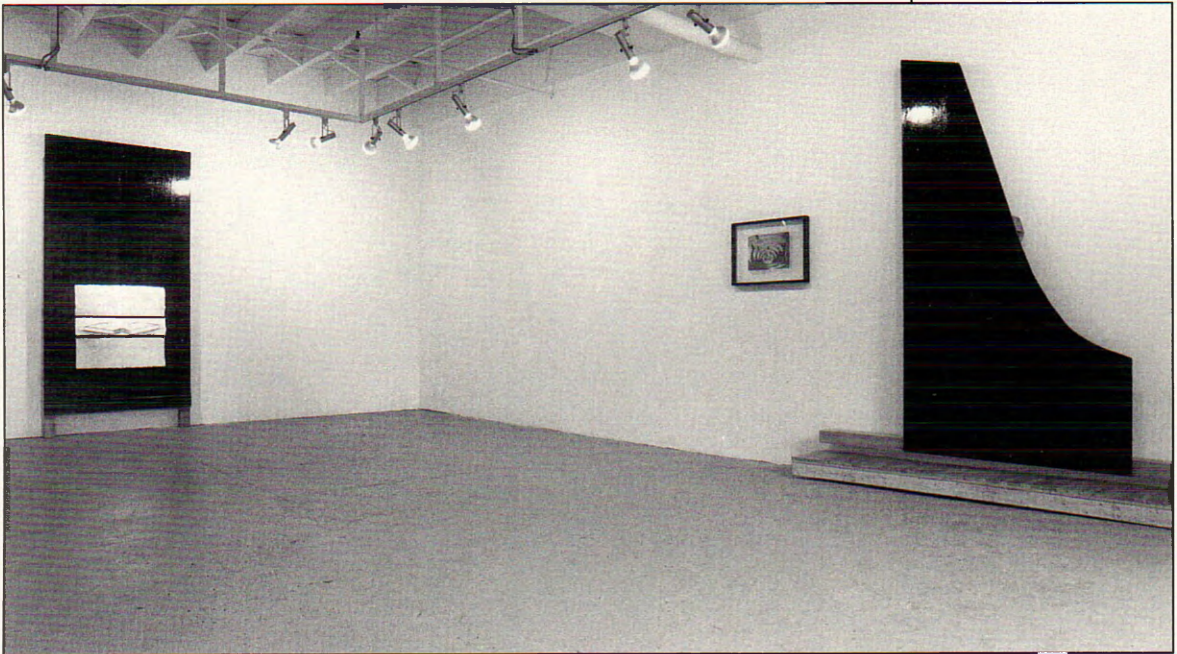
• • •

Je reste malgré tout avec des questions sur la qualité de la réalisation de certaines pièces parce que je crois que la maîtrise des techniques artistiques permet le dépassement du sujet.



FRANÇOIS

VALLÉE



*Mobiliers Saturniens*, 1992. Photo de Mario Bélisle

## RÉFLEXIONS HORS OU MIROIR

Habituellement, je m'intéresse à des œuvres sculpturales. Mon expérience d'écriture à propos de la peinture proprement dite est bien limitée. Je ne résisterai donc pas à l'impulsion d'ajouter à ce propos des commentaires qui émanent d'un questionnement plus souvent qu'autrement adressé à la sculpture.

D'abord, les œuvres appellent la discussion tout autant dans leur unité que dans leur regroupement au sein d'un même corpus. Cette dualité est directement conséquente du thème de la mélancolie, de la notion d'objectalité et de l'intérêt pour le récit développés par l'artiste. Vous comprendrez que cette dualité s'exprime également dans les rapports des couples peinture/mobilier et formalisme/objet. Sans être une installation, *Mobilier saturnien* soulève adéquatement des questions qui font part d'intérêts et de motivations autour des notions d'accrochage et d'espace. Mais comment déceler le questionnement sur la notion même d'accrochage alors que tous les éléments sont rabattus au mur, s'inscrivant directement dans le discours pictural. Le format habituel de la peinture n'est pas respecté mais le mode de présentation est sensiblement le même : les œuvres sont vues de manière frontale. La clef de ces enjeux d'accrochage, d'espace et de peinture, réside probablement dans la présence des surfaces miroitantes tout comme dans l'appui maintes fois remarqué des tableaux au sol, plaçant les tableaux et le mobilier en position similaire. Donc, dans ce lieu fictif, persistent des références multiples au réel, tant dans que par les tableaux. Tout se passe comme si le tableau était le lieu de rencontre de multiples questionnements de l'artiste et que ces questionnements se voyaient résolus dans les tableaux et dans les relations entre eux.

Étant données les formes variées des supports, ne serait-il pas possible que la représentation y puise une partie de ses modalités ? Dans le système mis en place par François Vallée, tout est compartimenté selon l'effet ou la fonction escomptés. Dans cette optique, nous saisissons que la peinture assume cette fonction de couleur, que le contour et les éléments ajoutés soutiennent la représentation, alors que l'effet miroir des surfaces très luisantes participe à l'énonciation du propos par la réflexion dont il faudra se méfier quelque peu.

Dans son discours, l'objectalité est prise en charge par un procédé où chaque peinture s'identifie à un élément de mobilier par son contour et par son contenu iconographique. La conjonction des deux dans chaque tableau, car ce sont bien des tableaux, nous révèle le caractère d'objet qui s'inscrit selon une matérialité distincte. Le contour adapté à chaque tableau intègre également la fonction du cadre de manière indirecte en lui conférant une valeur iconographique indéniable, renforçant cette idée que ce sont réellement des tableaux et que le doute ne peut persister.

Paradoxalement, l'effet de miroir inscrit dans la peinture crée une atténuation de l'effet d'objet dans un champ flou, au profit de la réflexion. Notre intérêt se déplace graduellement de ce qui semble essentiel vers une contingence liée directement à notre présence. Comme si l'attraction pour l'objet se voyait réduite à mesure que la compréhension du phénomène de la réflexion prenait de l'ampleur. Comme si un discours venait toujours faire reculer l'autre, comme s'il était impossible de maintenir une équivalence constante. Dans ce duel non résolu réside une part de mon intérêt pour cette exposition.

Devant ces grandes surfaces peintes, il faut se questionner sur les multiples modes de représentation évoqués de manière plutôt sensible. À propos de l'iconicité, il faut mentionner que, généralement, la représentation est assumée (repoussée) par le format particulier de chaque tableau. La peinture réitère malgré tout ses qualités « *painterly* » en demeurant un grand champ coloré, une surface égale, sans accident. Et comme nous le savons maintenant, l'accident vient s'y inscrire lors de la visite de l'exposition.

Ainsi, la représentation existe de manière duelle : en périphérie, par le contour et les éléments ajoutés ; dans le tableau, par une stratégie de réflexions/réfractions où les autres œuvres du corpus sont virtuellement réfléchies, au même titre que ceux et celles qui les regardent. Dans ce contexte, on peut effectivement parler de récit, surtout lorsque l'on considère la qualité d'intégration des éléments dans chaque composition et leur contribution à la construction de la trame narrative.

Fragments d'éléments architecturaux, indices d'une vie réelle et effet de miroir qui nous renvoie la réalité dans un lieu de réflexion où s'inscrit la rêverie du spectateur, voilà de nouveaux signes qui nous renseignent sur l'absence qui se crée progressivement autour de nous. Entre le dépouillement comme motivation première et le questionnement sur la mélancolie, les liens m'apparaissent bien ténus.

Le principe de réflexion sert très bien cette compréhension de la mélancolie. L'artiste l'a très bien compris. Il ne s'agit pas de se représenter soi-même, mais bien de s'inscrire discrètement dans une composition autonome. Le livre-miroir me semble la représentation adéquate d'une synthèse du phénomène de la réflexion prise dans ses deux acceptions. Il y a là une suite ininterrompue de réflexions ou d'allusions à la réflexion qui nous montre un procédé savant.

Si la mélancolie est une profonde réflexion qui mène à un certain détachement, il en est de même lorsque, par l'effet de miroir, nous sommes détachés du plan pictural réel pour nous situer dans une zone au delà de cette surface, mais perceptible à l'intérieur des limites de celle-ci ; comme une sorte d'immatérialité de la représentation. Comme si nous n'étions pas en possession de nos moyens et que cette distanciation de notre personne se réalisait à notre insu et à notre grand plaisir.

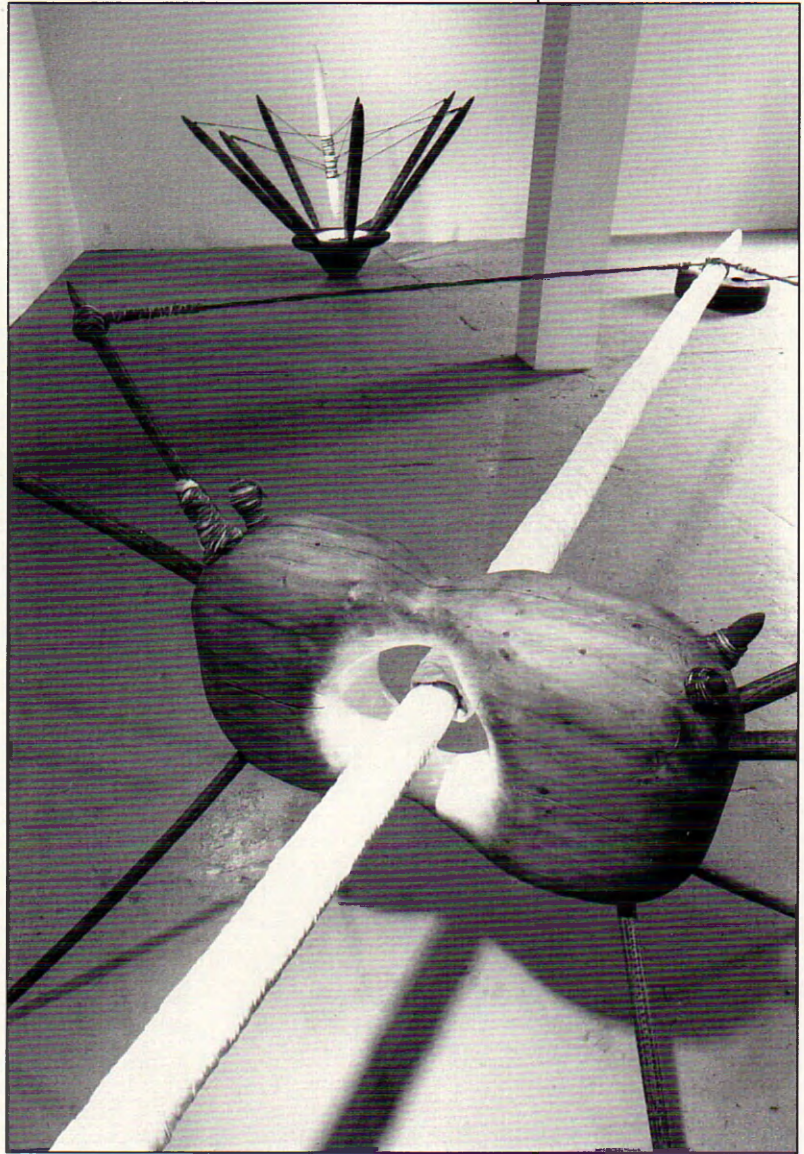
Jean Dumont écrivait : « [...] à condition que le premier regard qu'il [le spectateur] porte sur les œuvres sache le retenir à leur surface juste un instant de plus qu'il n'est nécessaire pour les voir. » Eh bien ! Vallée le retient ce regard, il l'emprisonne dans une figure de style, dans le miroitement de surface mais, en quelque sorte, il le chasse en le dirigeant vers un autre espace, celui de la réflexion qui n'existe que par la rencontre d'un tableau et d'un spectateur.





FRANCOIS

MYRE



*Stations, stases et tensions* 1992. Photo de Mario Bélisle

## STATIONS, STASES ET TENSIONS

[L'espace lisse] est un espace d'affects plus que de propriétés. C'est une perception *haptique*, plutôt qu'optique. Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distance et non pas de mesures. *Spatium* intense au lieu d'*Extensio*.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*

### SPATIUM INTENSE

Dans la galerie Skol ce jour-là, quatre œuvres sculpturales habitaient l'espace. Il régnait là une atmosphère étrange. De grand calme, de grande intimité. Le temps semblait suspendu. Et le pas du voyageur était comme feutré par l'aura silencieuse des œuvres. Ce jour-là, l'œuvre et le voyageur s'étaient faits complices. C'est comme si l'un et l'autre s'échangeaient un secret. Comme si entre l'un et l'autre se tissait une intimité poétique. Le son tenu d'un goutte à goutte hypnotisait le voyageur. Sa peau a frémi sous l'impulsion d'un souvenir refaisant surface. Il a fermé les yeux pour capturer l'émotion qui passait. Puis la main du voyageur a effleuré un des objets qui s'est mis à balancer doucement. C'est comme si le corps du voyageur s'était mis à osciller. Au sein de l'œuvre, le voyageur s'est lové un instant, le temps de se sentir ailleurs. Comme dans un antre ou une grotte. Ou en pleine mer. En Paix. Dans la galerie Skol ce jour-là, j'ai rencontré le voyageur. Il était habité d'espace et habillé d'intensité.

### INSISTANCE

Chapeautant l'exposition de François Myre, un titre : *Stations, stases et tensions*.

Ce titre : un écho sonore, un chiasme, une paronomase, une musication<sup>1</sup>; lecture abusive d'un titre qu'on chercherait à faire voyager — *et pourquoi pas* — entre les frontières mouvantes des procédés littéraires...

C'est que la mélodie des mots, ici, incite au voyage. Données par le titre, déjà, les traces d'un possible parcours, les bornes d'un espace à explorer : STATIONS : haltes et postures ; STASES : latence et équilibre ; TENSIONS : énergie, dynamisme et résistance ; figures, matérielles et symboliques, de ce voyage. D'abord, on y découvrira les motifs formels, puis se dessineront les thèmes, ces figures d'évocation.

On écrira : *dans les œuvres de François Myre, il était question de mises en situation spatiale, de systèmes en tension, de facteurs d'équilibre, de principes relationnels.*

On écrira aussi : *dans les œuvres de François Myre, il était question de métaphores, d'allusions, de rêves et d'archétypes.*

On insistera : *c'est dans l'entre-deux de ces espaces que le voyageur navigue.*

### **DÉTOUR : L'EXERGUE**

En exergue à notre incursion dans l'œuvre de François Myre, quelques lignes tirées des *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari. On retiendra de celles-ci la dernière opposition principalement, celle qui distingue dans la spatialité une intensité et une étendue. On retiendra l'opposition, disais-je, parce qu'elle a le caractère de la relation en train de s'écrire.

#### **INTENSITÉ**

D'abord, il y a l'œuvre sculpturale de Myre. Une matière tissée de lignes de forces. Un univers qui engendre mille évocations et sensations. Des grandeurs intensives qui ne se mesurent pas par un nombre et ne représentent pas une étendue.

#### **ÉTENDUE**

Puis il y a le discours sur (avec-d'après-à partie d') elle. Des phrases qui s'étendent, un commentaire qui allonge, déploie, développe une proposition, des analogies. Un état descriptif qui dispose un territoire autour de l'œuvre, qui lui confère une propriété.

#### **L'ENTRE-DEUX, L'AILLEURS**

Dans l'entre-deux, il y aurait l'événement, c'est-à-dire le parcours, le voyage : l'expérience de l'œuvre. Ce voyage puiserait sa source à même la substance, à même l'intensité de l'œuvre, mais ne m'engagerait vraiment qu'au moment où j'en matérialiserai l'essence dans une parole. Ce voyage se ferait ainsi dans un entre-deux ; dans l'ailleurs de l'œuvre et dans l'ailleurs du texte. Quelque part entre une intensité et une étendue. C'est donc trois lieux à l'œuvre qu'il nous faudrait exprimer, comme une troisième spatialité.

## EXTENSIO

Sous le signe de la dualité, François Myre a réuni dans la galerie Skol quatre œuvres sculpturales sous le thème de *Stations, stases et tensions*. Ces imposants assemblages de bois et d'émail composent des systèmes dynamiques d'allure rudimentaire dont les parties sont liées les unes aux autres par un équilibre fragile, comme en attente d'une rupture toujours proche d'être réalisée. Les pieux, les masses de bois, les tiges, les structures momifiées, solidaires les uns des autres sous la tension qui les réunit, sont autant de motifs archaïques, fortement sexués, qui évoquent tantôt un milieu maritime ou végétal, tantôt un environnement onirique ou un espace ritualisé; des univers poétiques à la fois étranges et familiers. Figures archétypales au sein d'un espace atemporel, les structures que conçoit François Myre sont autant de figures d'opposition entre l'inertie et le mouvement, la stabilité et le dynamisme, la robustesse et la fragilité, la tension et le repos, le «naturel» et l'organisé.

Ce qui frappe d'emblée dans ce travail, c'est la puissance d'évocation certaine des figures qui le composent. Par delà le symbolisme primaire, rattaché aux contrastes des formes et des substances (l'orifice contre l'obturation, le lisse de l'émail contre la rugosité du bois, le blanc contre le noir...) de l'œuvre regardée, ne cessent de ressurgir images et thèmes : fécondité, protection, pureté, métamorphose, rêve, vulnérabilité, précarité, harmonie, latence, introspection, intuition.

## L'ESPACE INTENSIF

— J'ai marché entre les œuvres pour m'éveiller au mitan de mes souvenirs, me dit le voyageur.

— Qu'as-tu rencontré au long de ton parcours ?

— Des figures végétales m'ont conduit dans une île lointaine où se déroulait un rite de la résurrection. On y recouvrait le cadavre d'un arbre d'un vêtement de la lumière. D'où je me trouvais, j'ai pu sentir les forces vitales et l'hypnose de la mort s'équilibrer l'un l'autre. Puis je me suis perdu dans la contemplation d'une arme archaïque et j'ai pensé au paradoxe de la guerre. J'ai alors cherché refuge ; un antre aquatique m'a fécondé et je me suis souvenu avoir deux mille ans d'âge. Il y avait la terre et l'eau, des plantes et la mer, la mer et l'île.

- Quels furent tes guides ? lui ai je demandé.
- L'érotisme et l'unité, la dualité et l'imaginaire.
- Qu'as-tu découvert, voyageur ?
- Mille perceptions, mille affects. Des forces multiples et des mouvements opposés à la recherche de stabilité. J'ai ramené avec moi un temps indéfini et des distances sans mesures.

### Notes

1. cf : Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984

Achévé d'imprimer en mars 1993  
sur les presses de  
l'imprimerie d'éditions Marquis ltée  
à Montmagny

ISBN 2921497-03-4



9 782921 497039