

RES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MEN  
ENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVR  
RES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MEN  
ENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVR  
RES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MEN  
ENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVR  
RES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MEN  
ENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVR

SYLVAIN P.

**COUSINEAU SERGE MURPHY YANA STERBAK**

ENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVR  
RES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MEN  
ENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVRES MENUES MANOEUVR



SYLVAIN P. COUSINEAU  
SERGE MURPHY  
YANA STERBAK

MENUES MANOEUVRES

Une exposition organisée par le Service des expositions itinérantes  
du Musée d'art contemporain, Montréal.

## ITINÉRAIRE

Musée d'art contemporain, Montréal  
5 août – 19 septembre 1982

University Art Gallery, San Diego  
State University, Californie  
15 janvier – 26 février 1983

The Gallery, University Union, California State  
Polytechnic University, Pomona, Californie  
8 mars – 15 avril 1983

University Gallery, State University  
of Arizona, Tempe, Arizona  
mai 1983

Musées et centres d'exposition du Québec  
jusqu'en 1984

Cette publication a été préparée par France Gascon,  
conservatrice de l'exposition.

### Photographie:

Raymonde April pour les oeuvres de Serge Murphy.  
François Barbès pour les oeuvres de Sylvain P.  
Cousineau.

Peter McCallum pour les oeuvres de Yana Sterbak,  
sauf nos de cat. 36, 38, 39, 40 et 47, photographies de  
l'artiste.

### Conception graphique:

Serge Savard

### Typographie:

Compotronic Inc.

### Impression:

Les Impressions Piché Inc., Sainte-Foy

©Ministère des Affaires culturelles, 1982

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec  
3<sup>e</sup> trimestre 1982

ISBN: 2-551-04726-9

## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	4
Avant-propos	5
Introduction	7
Sylvain P. Cousineau	15
Serge Murphy	29
Yana Sterbak	43

## REMERCIEMENTS

Je remercie les artistes de s'être prêtés de si bonne grâce au jeu de l'exposition. Ils y ont apporté tout l'esprit de sérieux et le manque de prétention qui les caractérisent, en même temps qu'ils me faisaient bénéficier de la finesse de leurs jugements sur leurs propres oeuvres. Le plaisir de travailler avec leurs oeuvres a été redoublé par celui de travailler avec eux: ma tâche en a été d'autant facilitée et rendue agréable.

Je tiens aussi à souligner la participation généreuse des prêteurs — sans qui l'exposition n'aurait pu être réalisée selon nos vœux: Lise Bégin et Richard Mill, Jaqueline et Philip Fry, Jean Tourangeau, Michèle Waquant et Jacques Poulin, Michiko Gagnon et la Galerie Yajima, ainsi qu'un collectionneur de Montréal qui a préféré garder l'anonymat. Qu'ils trouvent ici l'expression très sincère de ma reconnaissance. **F.G.**

## AVANT-PROPOS

Depuis l'apparition du phénomène de l'art conceptuel, nous avons pu observer plusieurs comportements qui à la fois manifestaient une opposition à l'appareil culturel qui entoure l'objet esthétique et, qui affirmaient la subjectivité du créateur de l'oeuvre. Alors que cette attitude de l'artiste dénonçait la symbolisation traditionnelle des formes de notre culture, elle se situait également dans un rapport différent avec l'histoire de l'Art. La proximité de l'artiste avec son objet entraînait, d'autre part, un autre type de relation du spectateur à cet art. L'histoire personnelle du créateur, comme propos, allait désormais s'insérer dans une continuité d'un système pictural. La démarche de Sylvain P. Cousineau, de Serge Murphy et de Yana Sterbak reprend un propos critique face à l'art. Mais, pour eux, l'oeuvre s'élabore dans une quête à la fois émotive et consciente du sujet. La référence à l'histoire de l'Art qu'ils citent passe par l'intermédiaire d'une projection

dans le motif de leur propre appréhension du langage plastique.

Le motif nous apparaît dépouillé, naïf, gauche, épuré mais en fait il provient des sources mêmes, chez ces artistes, de la formulation du schéma. En renonçant ainsi à tout artifice du langage, ces artistes nous renvoient par un processus de mise en déroute du spectateur devant l'image au seuil de l'énonciation de la forme. Devant la banalité de l'image, nous cherchons à remettre en ordre une histoire de ce motif dont la narration commencerait avec nos premiers gribouillis pour se compléter dans une rencontre avec l'histoire des formes. Ce recommencement, pour Cousineau, Murphy et Sterbak ne saurait se faire sans une réappropriation des matériaux les plus élémentaires et sans un espace de conception dans lequel l'humour prend le pas sur le discours esthétique prétentieux.

LOUISE LETOCHA  
Directrice



## INTRODUCTION

L'art que pratiquent ces jeunes artistes n'a pas de nom, du moins pas encore de nom précis, même s'il fait penser à beaucoup de choses, qui ont chacune un nom.

Il ramène à notre esprit des procédés depuis longtemps associés à la sculpture et à la peinture: l'assemblage et le collage. L'art de l'"installation" est évoqué dans la façon dont certaines oeuvres prennent place dans la salle d'exposition ou, si l'on veut être plus précis, dans la façon dont certaines oeuvres font participer la salle d'exposition à l'oeuvre, en l'interpellant comme un espace réel et non pas comme une simple "enveloppe" pour une exposition. La plupart des oeuvres au sol et des oeuvres en trois dimensions nous rappelleront l'art — traditionnel — de la sculpture tandis que les oeuvres conçues pour un plan ou comme un plan rappellent la peinture. Plusieurs oeuvres enfin nous remettront en mémoire une catégorie qui, pour être moins commune, n'en est pas moins pratiquée par plusieurs artistes depuis le début du siècle: l'art de l'objet — objet assemblé, objet trouvé, objet transformé.

Les références ne manquent pas. Mais aucune, isolément, ne suffit ou ne convient vraiment pour

décrire en quoi consiste le travail de ces artistes. Ni uniquement et ni véritablement peinture, sculpture, assemblage, collage, objet trouvé ou installation, chacune des oeuvres réunies pour cette exposition renvoie toujours au moins à l'une de ces catégories, mais plus souvent à deux et à trois qu'à une seule. Pour identifier ces oeuvres, il faudrait avoir recours à des termes composites tels que "assemblage-collage-peinture", "sculpture-installation", "objet-sculpture", "objet-sculpture-peinture". Ces jeunes artistes combinent les catégories comme d'autres, autrefois, manipulaient et combinaient les couleurs; ils naviguent à travers les genres et les périodes de l'histoire de l'art comme si celle-ci leur appartenait.

Les combinaisons savantes et l'aisance avec laquelle elles sont réalisées ici nous préviennent tout de suite: malgré son apparence spontanée et bricolée, malgré sa facture manuelle et simple et son iconographie plutôt candide, cet art n'est pas naïf. Il s'appuie sur une vision critique de l'histoire de l'art et ne révèle aucune naïveté. Les manipulations de catégories, les sauts dans le temps, le brouillage des genres témoignent sans erreur possible d'une conscience aiguë de l'Histoire, qui est maîtrisée dans ces oeuvres au point d'être traitée comme un matériau qu'on

s'approprié, au gré de ses besoins.

### Une liberté à toute épreuve

Cet art suit deux paramètres paradoxaux. Le regard y est tourné vers le passé — c'est-à-dire un matériau usé, vers des formes conventionnelles figées et lourdes de sens — mais de la façon la plus inventive, la plus libre et la plus personnelle qui soit. La liberté de manoeuvre que ces artistes se sont accordée est très grande et on pourrait la mesurer en constatant toutes les contraintes auxquelles ils ont tourné le dos. Ils ont refusé — comme nous l'avons déjà fait remarquer — de se rallier à une discipline artistique clairement circonscrite ou même de s'en inventer une. Ils n'ont pas souscrit non plus à la loi de l'unité stylistique et, dans le jaillissement de leur art, ils y sont allés librement, sans avertir — ce qui nous vaut à nous, à plusieurs reprises, le plaisir de ne pas les voir se répéter. Ils ont aussi renoncé à porter haut et fort un "message" comme plusieurs artistes le font pour défendre une position, qu'elle soit d'ordre social, artistique, conceptuel ou autre. Ils se sont mis au ban de tous les mouvements bien identifiés et de tous les thèmes à la mode. Finalement ils ont même renoncé à avoir l'air sérieux et logiques — ce qui, chez des artistes qui le sont profondément, indique un très grand détachement et aussi un manque total de prétention. En somme ils ont renoncé à toute espèce d'engagement autre qu'envers eux-mêmes: seuls leurs besoins expressifs, c'est-à-dire leurs besoins de créateurs, déterminent les moyens qu'ils prendront.

Il n'y a pas de nom, pas encore, pour cette forme d'art qui n'arrive pas à répondre de façon satisfaisante aux nécessités de dénomination mais soulève par ailleurs un type de questions beaucoup plus intéressantes, qui concernent une éthique et qui mettent en cause le personnage même du créateur. Quelle est la liberté

de l'artiste? Quelle liberté peut-il prendre? Qui décide pour lui? Sous l'influence de qui est-il? Qui parle quand l'artiste parle? Qui parle à travers lui? . . .

Les trois artistes de cette exposition vivent et travaillent dans des lieux différents, Ottawa, Montréal et Toronto. Ils n'ont en commun, outre certaines qualités que nous tentons ici de cerner, que le fait de participer à cette exposition, regroupant trois individus. Sylvain Cousineau, Serge Murphy et Yana Sterbak ne représentent pas un nouveau courant d'art contemporain (ils ne représentent qu'eux-mêmes) mais leur indépendance vis-à-vis des grands courants et des catégories établies, vis-à-vis de tout ce qui a un nom et s'est mérité la distinction d'un nom, cette indépendance les place au coeur même de cet art très contemporain — de plus en plus présent — qui échappe à toutes les catégories en les absorbant et qui rejette toute mesure extérieure qui surplomberait ou dominerait la création. On a déjà entendu invoquer ou revendiquer la liberté du créateur dans l'histoire de l'art moderne mais de telles paroles étaient habituellement couplées avec des comportements provocateurs: la liberté de DADA par exemple voulait surtout faire peur aux bourgeois. Ici la liberté des artistes (réduite à sa véritable dimension, à une liberté de manoeuvre, c'est-à-dire une liberté de choix et de combinaison) n'est dominée par aucune idée suprême, même pas par l'idée de la liberté. L'art n'est pas pour eux une façon de vendre des idées (de convaincre), même si ces idées sont celles auxquelles on croit.

Leur art n'est pas là non plus pour en imposer, du moins pas de la façon dont on l'a souvent utilisé. Ne peut-on voir aussi dans les dimensions restreintes et dans l'aspect anodin de leurs travaux de même que dans la fragilité de certaines pièces, une volonté de

ne pas en rajouter et, en outre, d'échapper au ridicule du monument? Le rapport au spectateur s'en trouve changé: l'objet est remarqué pour le mouvement qu'on fait vers lui et parce qu'il étonne et qu'il charme par son sens de l'invention qui en fait une oeuvre inimitable, jamais parfaitement comprise ou connue.

### Le travail des apparences

Au mot naïveté que nous avons déjà repoussé, il faudrait sans doute préférer celui d'"ingénuité", pour tout ce qu'il suppose de sincérité désarmante et éloquente, qui n'écarte toutefois pas la possibilité d'une intention cachée. On associe plus facilement l'ingénuité que la naïveté à un comportement délibéré qui serait à la recherche d'un effet. Et alors que la fausse naïveté passe pour de la rouerie, la fausse ingénuité passe pour du théâtre: on dit d'elle qu'elle est "jouée", on aime souligner ses dessous stratégiques. C'est moins de tromperie que de stratégie qu'il sera question ici. L'ingénuité décrit bien même le cheminement que l'oeuvre fait suivre au spectateur, qu'elle prend en charge sans en avoir l'air.

La première stratégie qui se révèle dans ces oeuvres consiste à nous maintenir à la surface des choses et à la rendre intéressante. Déjà le fait que ces oeuvres n'aient pas de nom et échappent aux classifications existantes nous force à recourir à l'oeil et à un contact direct. On découvre ces oeuvres un peu comme un explorateur découvre et rend compte d'une nouvelle planète ou d'un nouveau continent: on possède suffisamment de références pour mesurer ce qui les distingue des modèles connus et elles sont suffisamment différentes pour valoir, chacune, un coup d'oeil curieux et pour qu'à chaque fois la différence soit examinée. Comment est-ce fait? Dans quels matériaux?

Le matériau attire d'abord l'attention. Sa diversité est étonnante. Yana Sterbak utilise du fil et des aiguilles, de la plasticine, des rubans à mesurer mais aussi du fer coulé et du bronze. Sylvain Cousineau travaille avec des objets trouvés, avec de la peinture, sur toile et sur bois; la quantité et la variété d'objets qu'il intègre à ses tableaux ou à ses assemblages en trois dimensions est illimitée. Tout ce qui tombe sous la main de Serge Murphy est susceptible de réapparaître dans un de ses assemblages; ses collages au mur rassemblent à peu près tout ce qui prend une forme laminée: papier, carton, feuille de plastique, languette de bois, photographie découpée, etc.; ses *Jardins*, véritable hyperbole du collage, font se côtoyer les objets les plus incongrus: un fer à repasser, une plante, de la ouate, quelques tigres sous la forme de petits bibelots (*Jardin*, no 28 du cat.).

Pour être évaluée à sa juste mesure, cette diversité doit encore être multipliée par les couleurs vives et variées qui distinguent entre elles les oeuvres de ces trois artistes. Nous n'avons mis l'accent ici que sur la diversité; il faudrait ensuite confronter chacun des matériaux décrits avec la situation où il apparaît. La diversité montrerait alors qu'elle n'est pas gratuite et qu'elle supporte un sens remarquable de l'à-propos.

La manipulation des matériaux fait elle aussi appel à des techniques très variées. Ici une aiguille piquée dans le mur ou des portions de maison qui sont retenues par la seule friction (Yana Sterbak); ici encore un collage recouvert d'un ruban collant noir qui le retient au mur (Serge Murphy); là une silhouette de bateau attachée à une grille par un fil de métal ou clouée à une surface de bois (Sylvain Cousineau). Il ne s'agit pas ici d'une recherche effrénée de la variété mais d'une sélection du "meilleur" moyen, celui qui remplit le plus simplement et le mieux sa fonction de retenir l'objet en place et qui,

expressivement et techniquement, s'intégrera le mieux à l'ensemble.

On aura noté dans la liste des matériaux que certains sont reliés à un travail artistique et au "grand art": le bronze, la peinture sur toile et sur bois. D'autres sont plutôt associés à l'art moderne: les papiers collés, les métaux non nobles (comme le fer), les objets trouvés. D'autres finalement sont reliés aux arts domestiques ou populaires: la plasticine, le fil, l'aiguille, le collage, l'assemblage, le bricolage d'objets. Nous faisons ces distinctions pour faire remarquer que les artistes, eux, ne les font pas et qu'ils se déplacent sans cesse d'un niveau à un autre, quand ils ne les mélangent tout simplement pas. Yana Sterbak passe du fil et de l'aiguille au bronze, Serge Murphy fait des collages qui comportent autant de réminiscences des compositions constructivistes que des dessins d'enfant et, de son côté, Sylvain Cousineau met au point des peintures miniatures sur panneau de bois à mi-chemin entre l'art de la Renaissance et l'atelier du bricoleur.

Le format des oeuvres est aussi de nature à exciter l'appétit de découverte: les oeuvres sont en effet plutôt petites mais de formes toujours différentes; refermées sur elles-mêmes et autonomes, elles ont qualité d'objet. Leurs dimensions restreintes obligent à rapprocher le regard. Résultats d'un travail manuel, elles incitent à une même distance, à portée de la main. La dimension est très humaine sans devenir pour autant intimiste et secrète car tout affleure à la surface. Effet de surface par excellence, la représentation (de choses connues ou de fragments de choses connues) joue un très grand rôle dans ces oeuvres. Les oeuvres comportent un contenu iconographique très évident qui transperce l'objet et qui agit comme un signal tant il est manifeste. Le type d'iconographie choisi est simple; il s'agit de la première iconographie, la plus usuelle, celle de la

leçon de choses: un sapin (Serge Murphy), un bateau (Sylvain Cousineau), une enveloppe, un pied (Yana Sterbak). Non seulement le thème est simple mais il est traité de telle sorte qu'on le reconnaisse sans difficulté: il est détaché du fond, distingué de son environnement et présenté comme sujet. Ainsi le sapin est présenté en silhouette, le bateau est placé au centre d'un plan et la chaussure, réplique sculptée d'une véritable chaussure, est placée directement dans l'espace.

Le mode de fabrication des objets se devine aisément. Il n'y a pas ici de haute technicité qui échappe à notre vue ou à notre entendement. La facture laisse voir toutes les transformations qu'ont subies les matériaux: découpage, collage, superposition, modelage, clouage, etc. Au moment même où nous percevons le résultat, nous pouvons très clairement retracer toutes les étapes d'exécution qui ont précédé et nous serions même en mesure de recréer l'objet puisque les techniques de bricolage en cause sont à la portée de tous. Il n'y a plus de secret, ni à la surface de l'objet ni dans sa constitution.

Diversité, variété, simplicité et limpidité assurent une très grande visibilité à l'oeuvre. Tout est mis en oeuvre pour assurer que l'oeuvre soit vue et remarquée et pour que les éléments qui la composent (matériau, thème iconographique, étapes du processus) soient eux aussi vus et distingués. Rien n'y est si complexe qu'on ne puisse deviner le processus de fabrication. Aucun thème non plus qui ne puisse être reconnu et qui demande une connaissance préalable. Rien qui n'affleure à la surface, autant la surface des objets que la surface de la communication. Tous les efforts de l'artiste semblent dirigés vers ce qui est donné à voir, ce qui en arrive presque à exacerber la visibilité: notre oeil est en quelque sorte débordé par la trop grande variété des objets, des combinaisons, des

couleurs et de toutes les petites unités qu'on lui offre à voir.

Maintenus à la surface des objets toujours différents, il nous faut tout voir, inlassablement et dans les moindres détails. Aucun raccourci ne peut être pris car rien ne semble se répéter. Nous croyons "comprendre" ces objets mais en fait il est presque impossible de les saisir par l'esprit et de les transformer en modèle, car c'est précisément l'écart par rapport à un éventuel modèle qui fait la particularité de chaque objet et qui lui confère une identité. Chaque objet est le résultat de la conjonction spécifique — qui ne se reproduira pas — entre ce matériau, cette forme, cette image et cette couleur.

### Le jeu de la vérité

Assez curieusement le design de certaines pièces de Yana Sterbak, comme *Iron House*, rejoint le bricolage de Sylvain Cousineau et de Serge Murphy. Ces deux procédés, design et bricolage, contribuent à mettre en évidence le matériau. Lorsque bricolé, rapiécé et collé, celui-ci acquiert autant d'importance que lorsqu'il est traité selon des plans précis. Le bricolage et le design ont tous deux pour effet de faire ressortir le matériau, l'un par défaut (par une assimilation "mal" réalisée) et l'autre en le magnifiant (par une assimilation parfaite, qui magnifie le matériau). L'une et l'autre attitude s'accordent sur l'importance donnée au matériau. Les matériaux qui composent l'oeuvre ne sont jamais totalement maquillés, détournés ou occultés et leur état premier de matériau demeure perceptible dans l'oeuvre finale. En ce sens les oeuvres de l'exposition sont des oeuvres de matériaux (c'est-à-dire qu'elles exposent le matériau comme matériau) et fonctionnent par conséquent comme des collages. Collage d'un concept et d'un matériau (l'enveloppe et le fer coulé, le coeur et le bronze, la main et la plasticine, ou la corne et le ruban à

mesurer, chez Yana Sterbak); collage de divers matériaux sur un panneau pour créer une petite scène (les bateaux sur la mer de Sylvain Cousineau); adjonction de deux objets pour en créer un seul (*Tige de métal avec frissette, Pinceau* — sur pied de lampe — toujours de Sylvain Cousineau); collage d'objets hétéroclites (les *Jardins* de Serge Murphy), et, finalement, collage dans sa forme la plus classique, celle des papiers découpés (les *Paysages* de Serge Murphy, dans lesquels, par ailleurs, le mur même de la salle d'exposition devient un matériau de l'oeuvre, son fond et son support).

L'effet de collage confère aux objets créés par ce procédé une qualité supplémentaire. Il en fait des objets de la nécessité, intégrés à une séquence de vie réelle, le produit d'une contingence et d'une coïncidence unique entre tel matériau et tel concept.

La vérité du matériau, dûment respectée, indique la provenance de l'objet, son état premier. Le degré de définition de la provenance peut être plus ou moins précisé. Les papiers déchirés de Serge Murphy indiquent à tout le moins qu'il y avait une plus grande feuille de papier. Les matériaux déjà usés (cadre de bois, planches abîmées) qu'utilise Sylvain Cousineau signalent un usage précédent du même objet, sans qu'il soit possible de préciser davantage lequel. Par contre la boîte de café en métal Maxwell House que le même artiste a découpée ne laisse aucun doute sur sa provenance et les rubans de couturière de Yana Sterbak viennent à coup sûr de la mercerie (la quantité rassemblée ici excédant l'usage domestique).

La persistance dans l'oeuvre d'un état original du matériau signale un déplacement et, dans ce déplacement, elle signale d'abord l'acte d'être allé chercher tel matériau, de l'avoir choisi, manipulé et intégré à un projet. La même persistance rend aussi

visible la distance qui existe entre le matériau et l'usage que l'artiste en fait et elle rend compte ainsi soit d'un détournement de fonction, soit d'une simple transformation. Ainsi une grille devient à la fois un support sur lequel est accroché un bateau et à la fois la mer sur laquelle vogue ce bateau (*Bateau sur grille*, no 8 du cat.) . . . ainsi la plasticine de Yana Sterbak est promue au rang de matériau d'artiste professionnel et ainsi les papiers découpés de Serge Murphy deviennent des oeuvres au mur, des fresques. La transformation n'est jamais cependant parfaitement complétée, la grille demeurant quand même grille, la plasticine conservant son allusion au jeu d'enfant et l'effet de fresque ne faisant pas oublier qu'il s'agit de simples petits papiers découpés.

Au bilan c'est moins un sens de l'insolite qu'un sens de la contingence qu'on retient de ces oeuvres qui cherchent à intégrer un matériau, fragment de réel et de passé, à un produit artistique. Cette intégration serait assez semblable à celle que réalise la photographie qui, extrait du réel, fait participer le réel et est toujours, en ce sens, un art "dramatique".

### Récits, métamorphoses et inventions

L'intégration d'un matériau très marqué à une oeuvre fait déborder l'oeuvre dans sa genèse. L'écho de la genèse de l'oeuvre crée une première séquence narrative qui part de l'oeuvre et remonte dans son passé: l'oeuvre, au présent, fait le récit de son passé, de sa provenance. Le prélèvement et le découpage du matériau sont à la source d'un premier récit. Le procédé de travail choisi par l'artiste peut aussi comporter son propre écho, comme c'est le cas dans l'enveloppe de Yana Sterbak qui rappelle explicitement un jeu d'enfant: celui qui consiste à dessiner un enveloppe "sans que le crayon ne quitte le papier et ne repasse deux fois sur la même ligne".

L'oeuvre, par la forme qu'elle choisit, crée aussi son propre récit, de l'ordre de la fiction cette fois. En déposant des souliers (grandeur nature) à l'entrée de la salle, Yana Sterbak fait allusion (fait croire) à une présence réelle. En créant sur le mur ce qui ressemble à un théâtre d'ombre et en plaçant quelques éléments de décor (montagne, voiture, fleurs) prêts à s'animer, Serge Murphy sème toutes les amorces d'un récit qui n'a plus qu'à s'ébranler. Sylvain Cousineau nous expose les multiples transformations de son bateau: bateau de guerre, bateau de plaisance, bateau spatial – lus aussi, à un autre niveau, et en référence à une autre histoire, comme bateau expressionniste, bateau pop, bateau impressionniste, bateau nouveau réaliste . . .

Forme également des séquences narratives tout ce qui, dans le travail de ces artistes, se présente comme une série centrée autour d'un thème, tels le thème transitif de l'enveloppe-maison-cube ou le thème de la partie du corps (mains, orteils, coeur, estomac . . .) chez Yana Sterbak, ou le thème du *Jardin*, du *Paysage* et de la *Fléchette* chez Serge Murphy. À chaque série correspond le récit des variations autour du thème.

Les différentes séquences ainsi formées ont la liberté du récit fait pour occuper le temps. Aucun de ces récits n'est univoque. Ils ont un aspect gratuit qui séduit. Plus que l'issue du récit ce sont les variations que l'on apprécie.

Le récit, quel qu'il soit, est l'histoire d'une tranformation, d'un mouvement. Le récit en une seule image ou en un seul objet a pour particularité d'exposer en même temps tous les épisodes pourtant successifs du récit et de montrer ainsi simultanément l'avant et l'après. Devant un tel récit, on peut toujours le faire régresser et faire s'inverser la métamorphose:

par exemple, ramener la "mer" de *Bateau sur grille* à son état de grille. Le récit n'y a pas de sens imposé, pas de direction, il est un pur mouvement, une oscillation très libre dans toutes les directions. Il suit en cela l'image qui, grâce à l'effet de collage, n'est jamais parfaitement stabilisée, que ce soit dans son matériau ou dans ce qu'elle veut représenter.

Le charme de ces objets est dû en grande partie au fait qu'ils sont chacun une combinaison unique et neuve de vieux matériaux communs. L'émerveillement que crée la métamorphose n'opérerait pas si l'objet ne se plaçait pas dans le fluide un peu particulier qui entoure l'inédit et l'inattendu. La découverte est un aspect fondamental de la perception de ces objets. Le sentiment de découverte doit se renouveler d'oeuvre en oeuvre et de série en série pour que le charme opère. Cette recherche du nouveau, pour le simple plaisir de la découverte qu'il procure, fait surgir l'image de l'artiste comme celle de quelqu'un qui créerait des "inventions". Une nouvelle "tradition du nouveau" s'instaurerait-elle? Sûrement pas, car l'invention, ici, ne nourrit que le plaisir de la découverte: elle est gratuite, ponctuelle, auto-suffisante et elle crée son propre besoin. Elle ne sert aucune cause et ne contribue à aucun progrès parce qu'un progrès supposerait la présence d'une direction privilégiée vers laquelle on doit tendre. Ce qui n'existe pas ici: il n'y a que des mouvements libres, qui n'excluent aucune direction et n'en favorisent aucune non plus.

Les efforts faits par ces artistes pour ramener à une visibilité presque excessive et leur volonté de laisser l'oeuvre être entraînée dans les récits multiples et imprévisibles qu'elle provoque, tendent vers une véritable explosion de l'expérience artistique. Celle-ci se veut désormais ouverte à son passé et à tout ce qui déborde de son territoire propre. Libérée de l'idée de progrès, elle a perdu la hantise de la nouveauté et regagné en même temps le sens de l'invention. Elle s'est ouverte également à des phénomènes dont elle n'a pas le contrôle et qui ne la concernent pas spécifiquement: le hasard, l'intuition, le passé, l'environnement, le poids de l'Histoire... Elle puise son matériau autant dans son passé, c'est-à-dire dans l'histoire des oeuvres d'art, que dans les autres activités symboliques et les autres langages qui existent en dehors de l'oeuvre d'art.

Non limitative, la démarche des ces artistes met sur le même plan les faits d'art et les faits sémiologiques, qu'elle livre dans une traduction courante et simple. Elle nous place dans une culture nouvelle où fait d'art, fait d'existence et fait de communication s'enchaînent sans hiatus, un niveau interpellant l'autre. Pour cette génération, le fait d'art est devenu partie intégrante de la vie, il fait partie de son théâtre au même titre que le reste. D'où la force de cet art qui utilise un langage vital, hors-code, déssaisi de son code parce qu'il s'est ouvert à tous les codes.

FRANCE GASCON  
Conservatrice  
Responsable adjointe  
aux expositions itinérantes



# SYLVAIN P. COUSINEAU

*Handkerchief rouge*, 1971

*Les Bateaux*, 1976-1982

*Théière*, 1977, *Gâteau de fête*, 1979, *Pot de fleurs*, 1981

Objets peints, assemblages et objets trouvés, 1977-1981

## COMBINER, NATURELLEMENT

L'oeuvre de Sylvain Cousineau est traversée par une image binaire: celle d'une figure sur un fond (pour les tableaux) et celle d'un objet qui en montre ou en soutient un autre (pour les sculptures). Dans les tableaux, la figure du petit bateau sur un fond de vagues – introduite dans son oeuvre vers 1976 – est celle qui revient le plus souvent. (La théière, le gâteau de fête et le pot de fleurs sont des motifs exceptionnels dont l'artiste tient d'ailleurs à ne présenter qu'un seul exemplaire par exposition.) D'abord peinte, la figure du bateau s'est concrétisée par la suite dans les matériaux et les techniques les plus diverses. D'abord voguant de façon assez réaliste sur la mer, il apparaît ensuite un peu au-dessus de la mer, porté par les flots, ou alors dans des nuages, sur une grille, et aussi sur simple fond de décor, à pois ou autre. Les situations dans lesquelles est montré le bateau n'ont pas cessé de se multiplier et l'artiste continue d'en inventer de nouvelles, sans toutefois modifier le rapport à deux termes: une figure (isolée et complète) posée sur un fond.

Le rapport à deux termes est encore plus présent dans les constructions d'objets tels que la tige de métal qui soutient une "frisette", l'étau qui enserme une plaque de métal, le tuteur coiffé d'une balle de tennis ou le pied de lampe qui soutient le pinceau d'artiste. La position respective des objets implique qu'un des deux se présente comme le support physique et même le présentoir de l'autre. Cet objet semble avoir une fonction de déictique pour l'autre ("ceci est une balle de tennis" – sous-entendu: "regardez-la"). L'un montre l'autre mais le sens même d'une telle opération, appliquée à de tels objets, est si singulier que ce sont finalement les deux objets qui sont mis en évidence; l'incongruité de leur mariage les fait se renvoyer dos à dos et les fait se désigner mutuellement. On retrouve un procédé semblable dans *La bombe bleue*, une bombe à laquelle on a adjoint de petits points jaunes collants qui la déguisent pour, tout compte fait, mieux la révéler.

Dans les oeuvres peintes, si la mer obéissait à une logique narrative, elle devrait tout au plus servir de faire-valoir au bateau. Sylvain Cousineau la traite plutôt comme un sujet, ni plus ni moins présent que le bateau. La mer recueille une grande part des traces du travail du peintre et toute la science picturale moderniste s'y retrouve: dots, dégoulinures, écritures, inversions, traces de pinceau... D'autre part, comme l'a souligné Philip Fry, la répétition d'un même motif, en l'occurrence le petit bateau sur la mer, attire l'attention sur les traits spécifiques de l'image et donc, dans ce cas-ci, sur sa fabrication – laquelle fait intervenir au premier chef des techniques et des modes picturaux. L'art de la peinture est présent à outrance dans les oeuvres peintes de Sylvain Cousineau, comme en témoignent les gouttes de peinture en forme de petits points, les couches de vernis très épaisses ou encore les cadres archi-présents de certaines oeuvres.

Aussi loin que va l'artiste dans son travail sur les conventions picturales, il conserve le souci de présenter ses objets dans une situation qui est une extension normale de ces objets, c'est-à-dire une situation où l'artiste se donne l'air de ne pas intervenir. Il se retranche derrière la "nature" des objets (tout comme d'ailleurs il camoufle sa science moderniste sous la science du bricolage). Ainsi il choisit de représenter le bateau sur la mer – situation conventionnelle mais aussi très "naturelle". La fumée qu'il ajoute au bateau ou au gâteau d'anniversaire est une extension naturelle de la cheminée de bateau ou de la bougie du gâteau d'anniversaire, au même titre que le jet de vapeur est une extension naturelle du bec de la théière. De la même façon, la "frisette" se présente comme le prolongement naturel (ne nécessitant pas d'attache) de la tige de métal et le pinceau s'ajuste parfaitement dans le pied de lampe, comme s'ils étaient faits pour être joints. Il n'y a alors qu'un pas à faire pour sélectionner dans l'environnement des objets déjà joints comme *L'étau* ou encore, pour tirer de l'environnement un objet que l'on présentera tel quel, comme c'est le cas dans *Dynamo*. La dynamo n'étant jointe à rien, elle ne révèle que l'artiste et le goût de l'artiste pour un tel objet. *Dynamo* radicalise la volonté de l'artiste de se cacher derrière les objets et de les faire se montrer mutuellement, par eux-mêmes... tandis que par ailleurs les oeuvres peintes accusent, elles, l'intention de l'artiste de montrer la peinture comme un spectacle d'elle-même, comme un art du spectacle. F.G.

### Sur Sylvain P. Cousineau

- Gilles Toupin, "Une photographie en train de s'affirmer", *La Presse*, Montréal, 31 juillet 1976, p. C16.
- "Mona Nima by Sylvain P. Cousineau", *Afterimage*, vol. 6, no 7, février 1979, p. 18.
- René Viau, "Sylvain Cousineau, David Bolduc et estampe japonaise", *Le Devoir*, Montréal, 6 février 1979.
- Philip Fry, "Sylvain Cousineau: Yajima Galerie, Montréal, Jan.-Feb. 1979", *Parachute*, no 15, été 1979, p. 56-57.
- Philip Fry, *Sylvain P. Cousineau: photographs and paintings/Sylvain P. Cousineau: photographies et peintures*. Catalogue d'exposition. The Dunlop Art Gallery, Regina, 1980, 57 p. (version anglaise), 63 p. (version française).
- Goldie Rans, "The Mask of Objectivity/Subjective Images: McIntosh Gallery, London, February 4 - March 1, 1981", *Parachute*, no 23, été 1981, p. 42-44.

### De Sylvain P. Cousineau

- (sans titre), livre de dessins, Loft Press, Visual Studies Workshop, Rochester, N.Y., 1973, 40 p.
- Exzéo*, livre de dessins et de photographies, Éditions d'Acadie, Moncton, N.B., 1975, 28 p.

### Autres oeuvres de l'artiste

Fait de la photographie depuis 1967

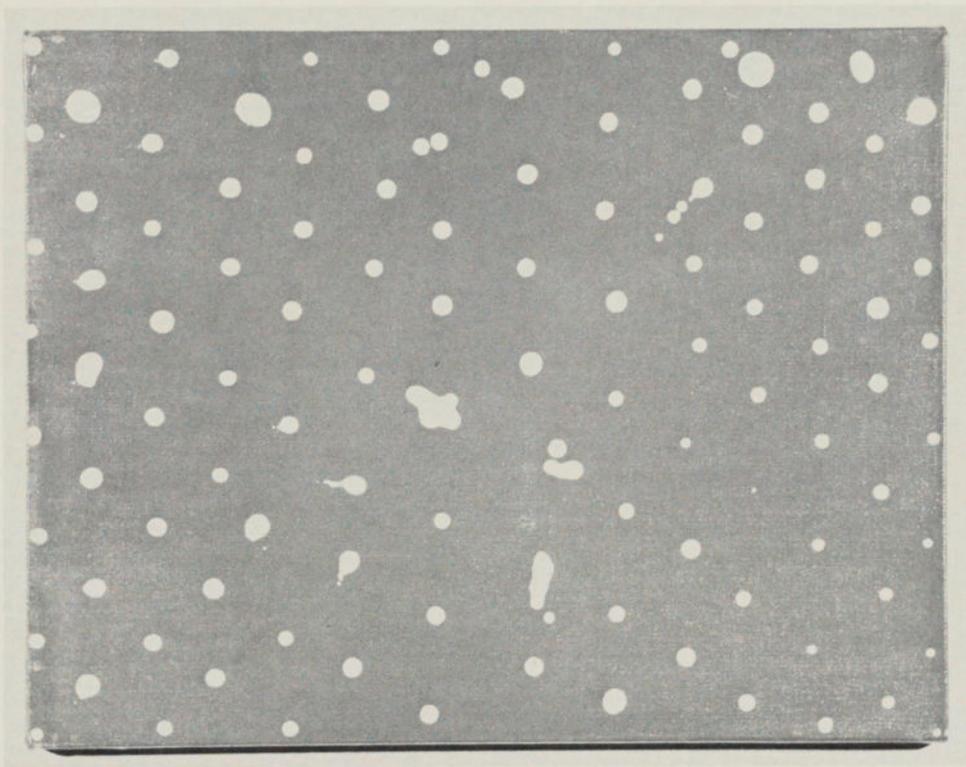
Né à Arvida, Qué. 1949  
Étude à Montréal (Collège Loyola, B.A. en communications, 1967-1971) et à Rochester, N.Y., (Visual Studies Workshop, M.F.A., 1972-1974).  
Vit à Ottawa, Ont.

### Expositions personnelles

- The Photography Gallery, Bowmanville, Ont., 1972  
Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton, N.B., 1974  
Yajima/Galerie, Montréal, 1979  
*Sylvain P. Cousineau: photographs and paintings/Sylvain P. Cousineau: photographies et peintures*, The Dunlop Art Gallery, Regina, Sask., 1980 (exposition itinérante au Canada)  
Quan Gallery, Toronto, 1982

### Expositions collectives

- Galerie Centaur, Montréal, 1971 (aussi 1972)  
Owens Art Gallery, Sackville, N.B., 1974  
*Six Young Canadian Photographers*, Yajima/Galerie, Montréal, 1976  
Office national du film, Ottawa, Ont., 1977  
*Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1978  
*Sweet Immortality*, Edmonton Art Gallery, 1978  
*Aspects de la photographie québécoise contemporaine*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1979 (exposition itinérante au Québec)  
Yajima/Galerie, Montréal, 1981 (aussi 1982)  
*The Mask of Objectivity/Subjective Images*, McIntosh Gallery, London, Ont., 1981



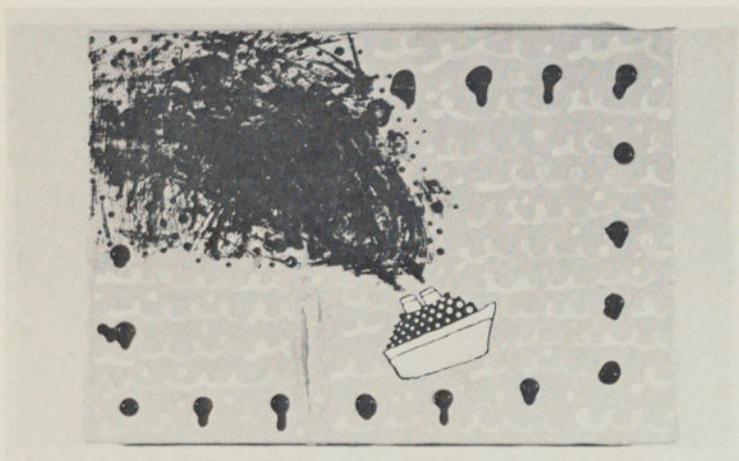
1. *Handkerchief rouge*, 1971  
huile sur toile  
36 × 46 cm  
collection de l'artiste



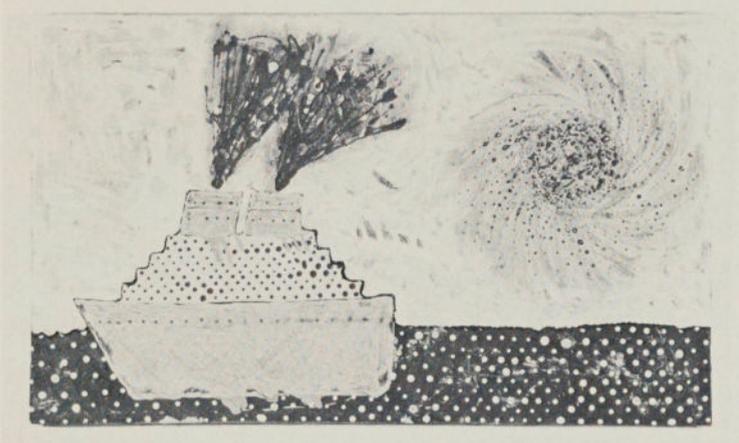
2. *Bateau rouge sur fond noir*, 1976  
huile sur toile  
46 × 60 cm  
collection de l'artiste



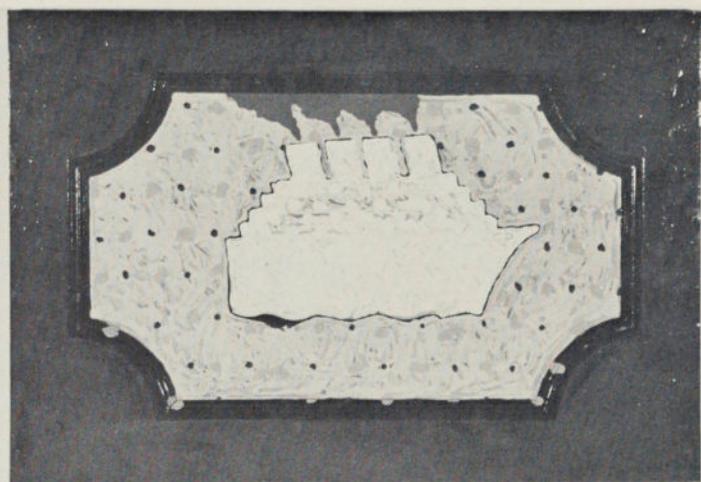
3. *Petit bateau vert*, 1976  
huile sur toile  
12 × 12 cm  
collection de l'artiste



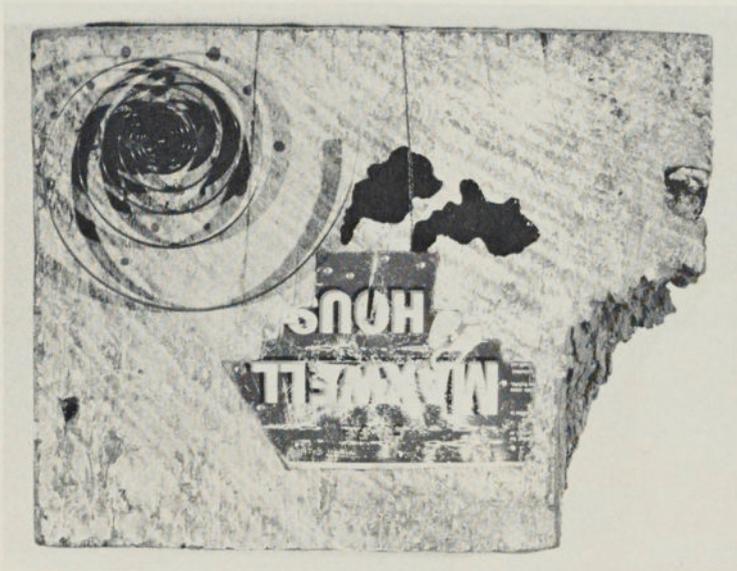
4. *Bateau rose*, 1977  
 huile et punaises sur toile  
 25,1 × 35,3 cm  
 collection Galerie Yajima



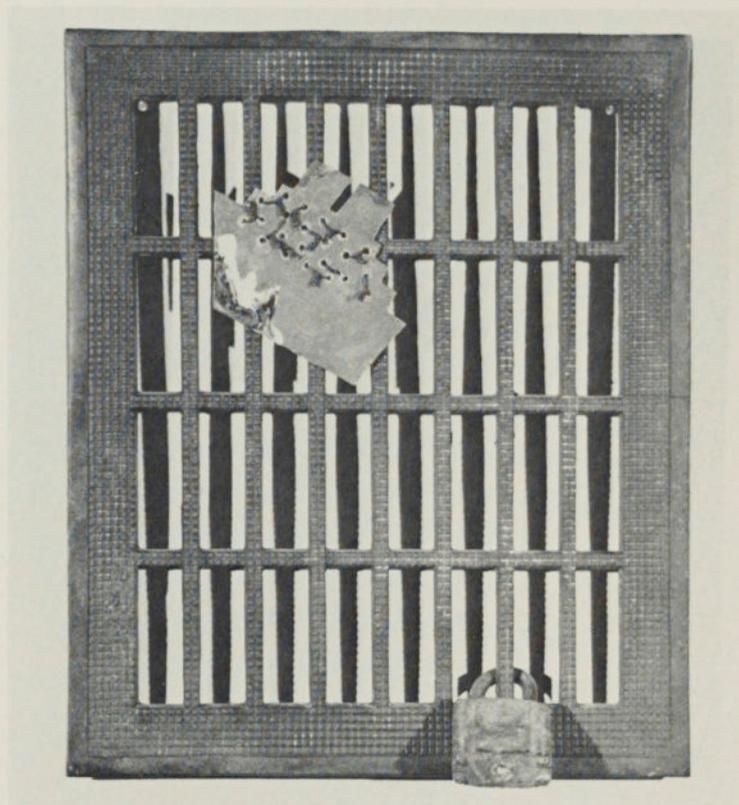
5. *Bateau rose blessé*, 1977  
 huile sur toile  
 44,5 × 74,5 cm  
 collection de l'artiste



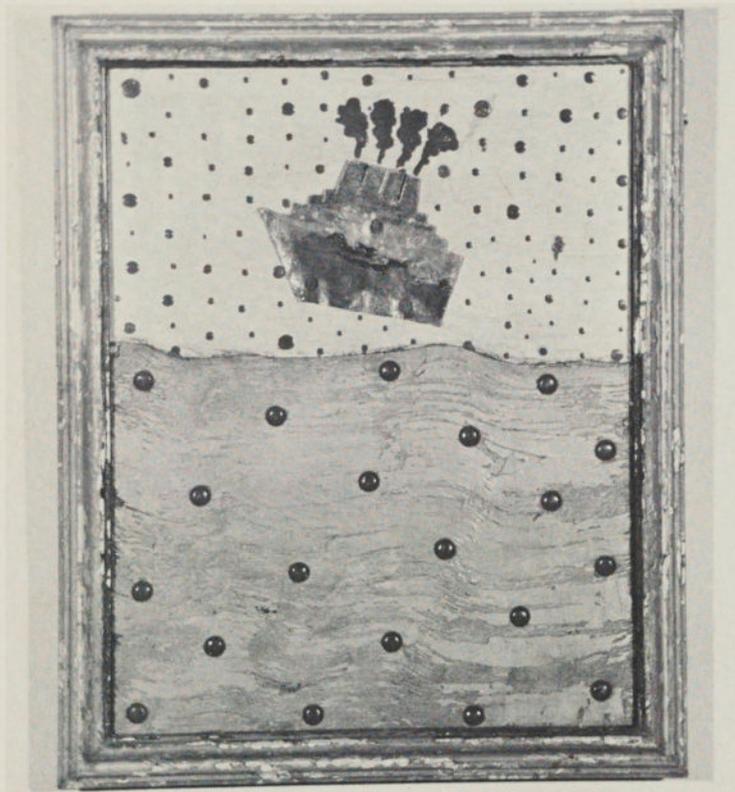
6. *Bateau de la Croix-Rouge*, 1978  
 huile sur bois  
 41,5 × 61 cm  
 collection de l'artiste



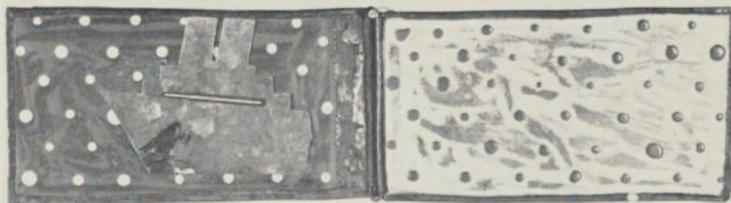
7. *Bateau Maxwell House*, 1980  
 métal et huile sur bois  
 23 × 30,5 × 4,5 cm  
 collection Galerie Yajima



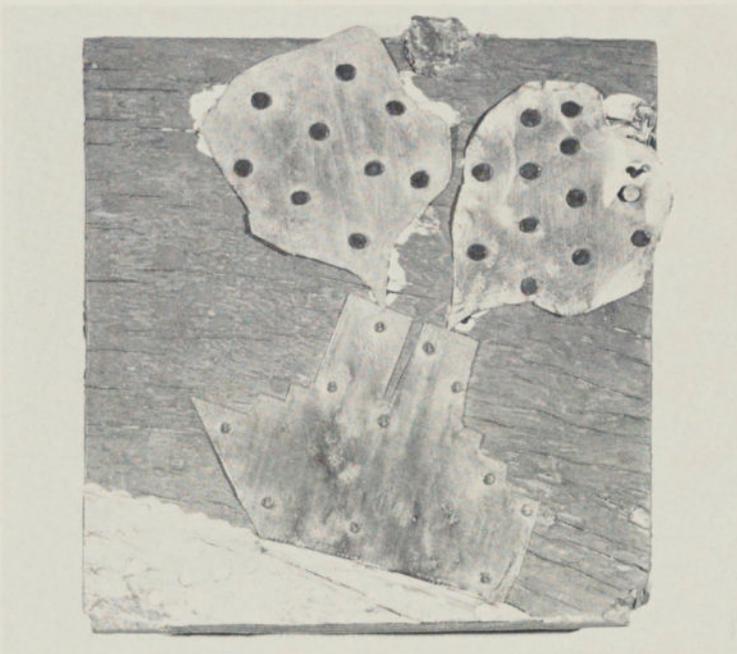
8. *Bateau sur grille*, 1980  
 grille, cadenas, feuille et fil de métal  
 29,5 × 24,5 × 4,4 cm  
 collection Galerie Yajima



9. *Bateau de tôle avec fumée rouge*, 1980  
 huile, punaises et métal sur bois  
 41 × 34 cm  
 collection de l'artiste



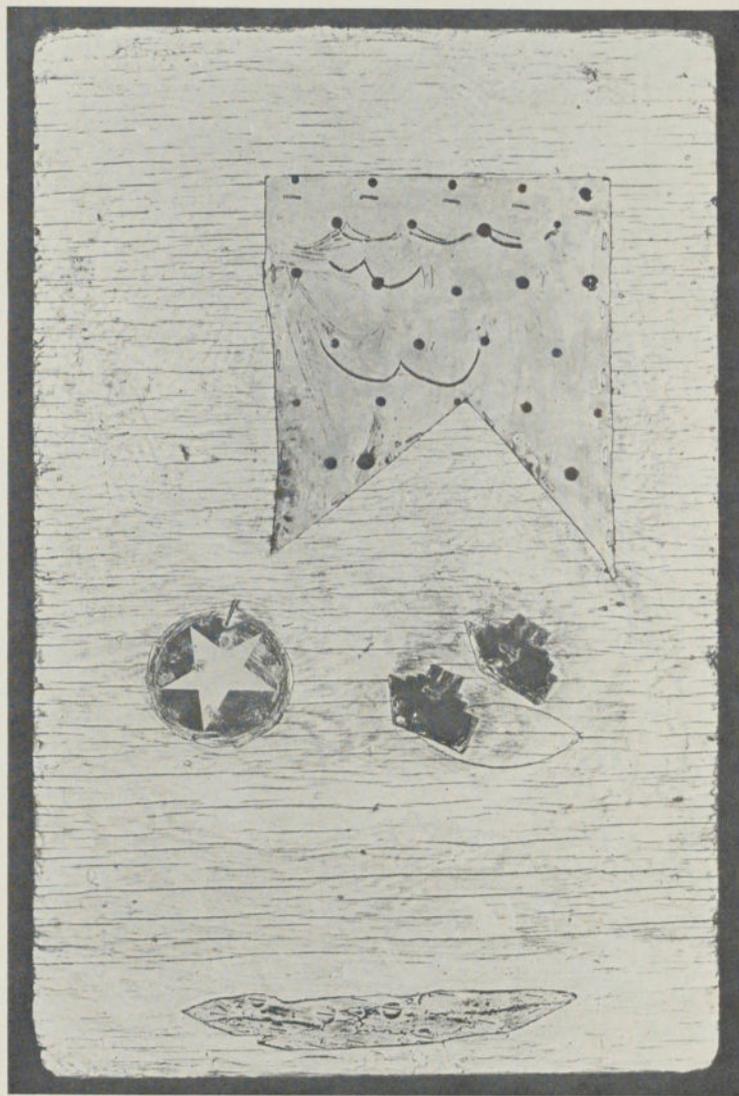
10. *Bateau sur calepin*, 1980  
 huile et métal sur métal  
 11 × 38 cm  
 collection de l'artiste



11. *Bateau de métal*, 1980  
 métal et huile sur bois  
 22 × 20,4 cm  
 collection particulière, Montréal



12. *Bateau blanc avec nuage*, 1982  
huile sur toile  
47 × 61 cm  
collection de l'artiste



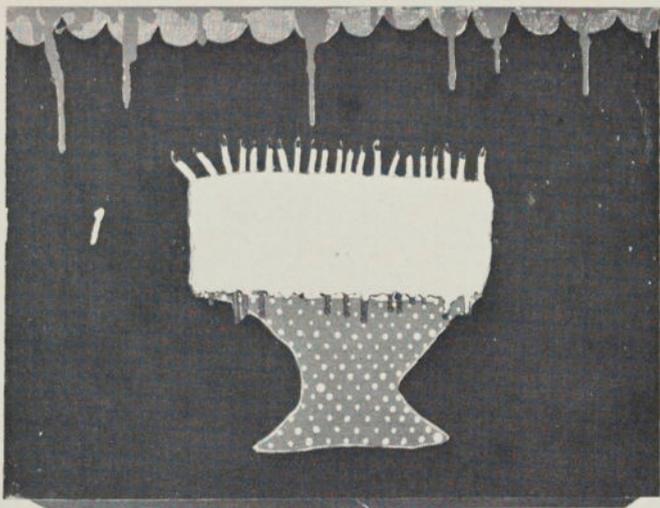
13. *Bateaux-collage*, 1982  
huile et métal sur bois  
66 × 43 cm  
collection de l'artiste



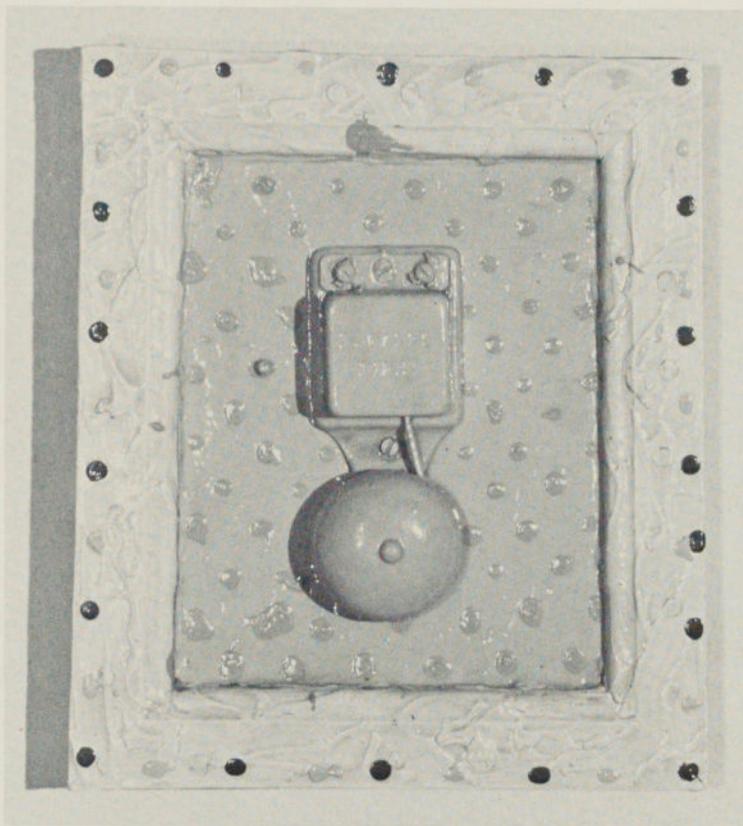
14. *Théière*, 1977  
peinture sur bois  
22,8 × 28,5 cm  
collection Jaqueline et Philip Fry



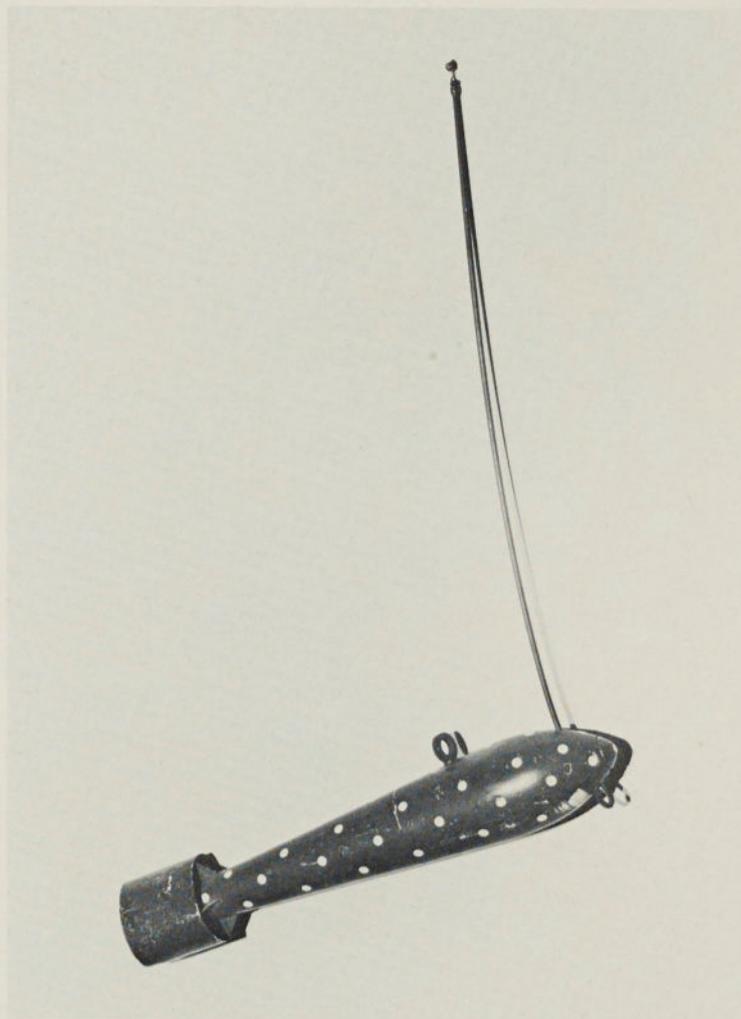
16. *Pot de fleurs*, 1981  
huile sur toile  
61,2 × 46 cm  
collection Galerie Yajima



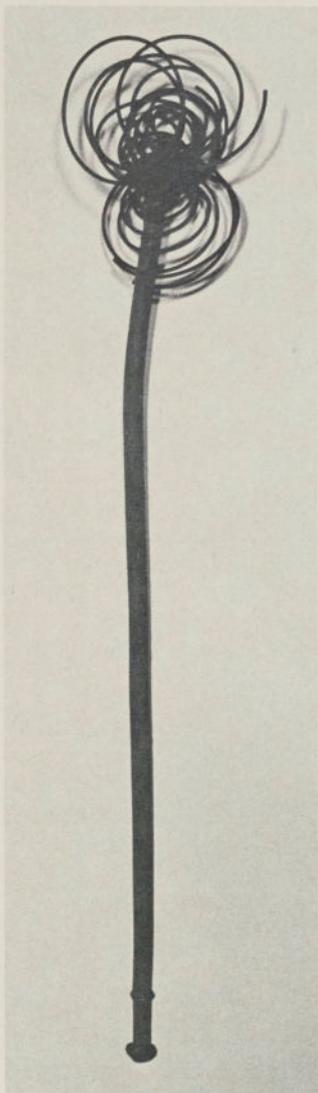
15. *Gâteau de fête*, 1979  
huile sur toile  
46 × 60 cm  
collection de l'artiste



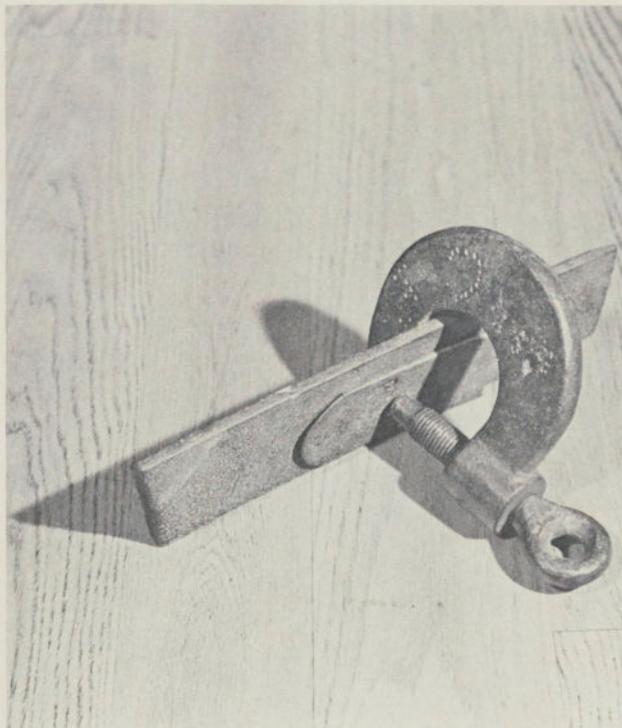
17. *Sonnette*, 1977  
sonnette et huile sur bois  
31,7×25,5×5,2 cm  
collection Galerie Yajima



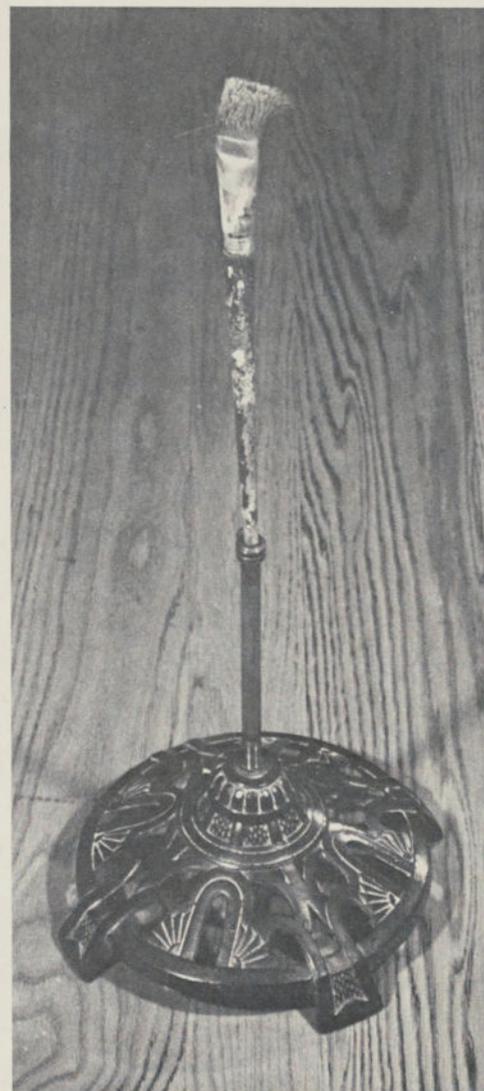
18. *La bombe bleue*, 1980  
bombe, points jaunes collants et tige de métal  
76,5×60×8 cm  
collection de l'artiste



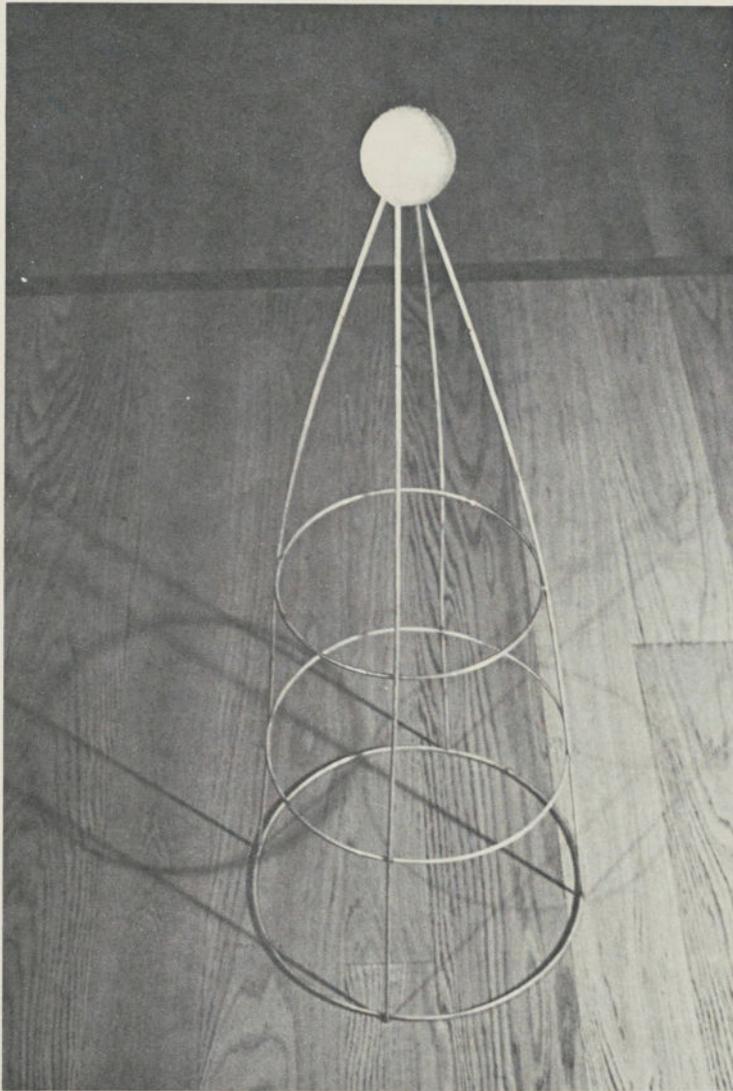
19. *Tige de métal avec frisette*, 1977  
métal  
99 × 20,3 × 26 cm  
collection de l'artiste



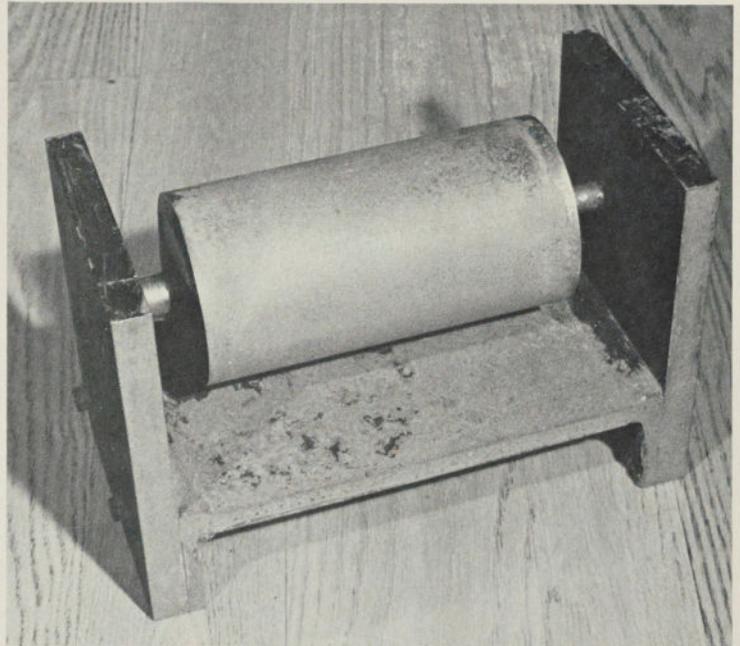
20. *L'étai*, 1978  
étai et morceau de métal  
22,8 × 34,3 × 15,8 cm  
collection de l'artiste



21. *Pinceau*, 1980  
pinceau d'artiste et pied de lampe en métal  
73,6 × 27,3 × 27,3 cm  
collection de l'artiste



22. *Tuteur*, 1980  
métal galvanisé et balle de tennis  
83,8 × 33 × 33 cm  
collection de l'artiste



23. *Dynamo*, 1981  
métal  
20,3 × 31,7 × 15,2 cm  
collection de l'artiste



# SERGE MURPHY

*Les Fléchettes, 1977*

*Les Jardins, 1978*

*Sans titre, 1980*

*Les Paysages, 1981*

*Tormento, 1982*

## JETER DES PONTS

On n'imagine pas le collage comme le fruit d'un acte totalement prémédité mais plutôt comme celui d'un acte "inspiré". La conception initiale du collage laisserait place à des flous et des vides, à être comblés dans le cours de l'action, sous le coup de l'inspiration. Le collage se développerait d'abord à la faveur des matériaux que le hasard ou les occupations journalières auraient placés à portée de la main de l'artiste. Une quelconque et vague idée de scénario donnerait l'impulsion du collage et guiderait les grandes lignes de son élaboration. La progression du travail dans le temps serait encouragée par les résultats obtenus: à un certain point d'évolution, le collage deviendrait sa propre source d'inspiration, il serait nourri par lui-même, auto-généré. Ainsi lié au temps réel et à l'effet cumulatif du temps — rien n'est prévu mais rien n'est oublié — le collage n'est jamais trop loin du jeu surréaliste du cadavre exquis — ouvert à un affolement du sens, causé par une addition aveugle d'éléments de sens.

En jouant sur des raccords tout aussi impromptus, les oeuvres de Serge Murphy s'ouvrent à une même complexité du sens. Il y a dans ses oeuvres, surtout les plus anciennes, une sélection et un rapprochement dans l'espace de signes très pleins de sens, à la fois très dénotés et très connotés. La chaise de jardin et le ciel bleu des *Fléchettes* sont comme des acteurs très précis d'une scène qu'on n'arrive pas à reconstituer mais qui n'en est pas moins réelle (et dramatique lorsque la scène inclut la représentation — très théâtrale — du corps de l'artiste comme dans le *Sans titre*, 1980). Ainsi que dans une image poétique, le rapprochement d'éléments disparates fait naître à la fois une énigme et un nouveau sens. Le sens que nous créons nous demeure personnel et il ne sera ratifié ni par l'artiste ni par quiconque, Serge Murphy n'ayant jamais cru bon d'explicitier ses images, si ce n'est pour démontrer par ses propres écrits que ses images sont expansibles et qu'il est possible de les prolonger et d'en transposer les effets dans un autre langage, celui de l'écriture.

Une préoccupation constante se révèle au fil des différentes séries. Le hasard — qui entre pour une bonne part dans l'intégration des matériaux et dans la fabrication des images poétiques — est balisé par un souci particulier montré pour la composition. Les objets sont agencés dans un ensemble formel qui, lui, ne doit rien au hasard. C'est d'ailleurs cette composition commune qui crée l'unité de chaque série. Les *Fléchettes* adoptent toutes une forme verticale qui emprunte à celle de la croix, du totem, du fétiche et de l'emblème. La forme de présentation qui caractérise la série dont est tiré *Sans titre*, 1980, correspond à l'enchâssement du portrait. Ici, comme dans la série des *Jardins*, la forme très classique, presque solennelle de la présentation (centrée, symétrique, monumentale), contraste avec le

caractère très commun des matériaux ou des objets utilisés.

Dans les *Jardins*, les objets les plus incongrus sont combinés de la façon la plus emphatique qui soit, comme pour figurer une apothéose. Les *Paysages* font éclater cette forme de monument, centrée et flanquée par une droite et une gauche symétrique, et font voler en morceaux (en trois morceaux: gauche, droite et centre) les éléments de la composition. Distendue, la composition rappelle ici la forme horizontale, panoramique, du paysage. *Tormento* suggère quant à lui un retour à une certaine forme de superposition, forme d'agencement plus "primitive" et plus proche des *Fléchettes* que des *Paysages* mais dotée d'une vitalité baroque que les *Fléchettes*, plus hiératiques, n'avaient pas.

Le totem, le portrait enchâssé, la présentation triomphale des *Jardins*, la "modernité" des *Paysages*, apparaissent comme autant de citations de formes historiquement datées que Serge Murphy ré-actualise dans la forme et dans l'action du collage. Les mises en scène (qu'il serait plus juste d'appeler des mises en action car ces oeuvres ont plus d'affinités avec l'art de la performance qu'avec celui du théâtre) rendent contigus trois univers, celui de l'art (dans les formes figées citées), celui du vécu (dans le déroulement du collage) et celui de l'environnement (dans les matériaux). Des ponts sont jetés entre les trois univers qui, en se côtoyant, s'échangent des signes. F.G.

## Sur Serge Murphy

Jean Tourangeau, "Déchets d'oeuvre . . . à l'oeuvre/de Serge Murphy à Serge Murphy", *Vie des Arts*, no 93, hiver 1978-1979, p. 77-78.

Jean Tourangeau, "Actualité: je vais vous raconter une histoire", *Intervention*, vol. 1 no 4, 1979, p. 23-27.

Michèle Waquant, "Conversation impromptue avec Serge Murphy", *La Chambre Blanche*, Bulletin no 5, octobre 1979, p. 1-2.

Michèle Waquant, "Quelques remarques sur la performance", dans le catalogue *La Chambre Blanche '78-'79*, 1980.

Lucie Bernard, "Franchir les apparences avec Pellerin et Murphy", *Le Soleil*, Québec, 3 janvier 1981, p. D-8.

Chantal Boulanger, "Théâtre d'ombre", *La Chambre Blanche*, Bulletin juillet 1982.

## De Serge Murphy

"À l'est de la peinture", *Dérives*, nos 20-21, 4<sup>e</sup> trimestre 1979, p. 67-72.

"Au cinéma", *Galerie Jolliet*, Bulletin no 4, décembre 1980, p. 2.

Avec Francine Saillant (pour le texte), "Micro-politiques", *Dérives*, no 27, 1<sup>er</sup> trimestre 1981, p. 31-36.

(sans titre), dans le communiqué de presse émis par la Galerie Hasart pour l'exposition de l'artiste, décembre 1981.

## Autres oeuvres de l'artiste

Performance, "Peindre ou ne pas peindre en sept tableaux", à La Chambre Blanche, Québec, avril 1980.

Essais photographiques, depuis 1977.

Né à Montréal, 1953

Étudie à Québec (Université Laval, Bacc. en arts visuels, 1972-1975) et à Paris (Université de Paris VIII, Vincennes, Maîtrise d'arts plastiques, 1975-1976).

Vit à Montréal

## Expositions personnelles

Véhicule Art, Montréal, 1975

Galerie de la Tour des Arts, Université Laval, Québec, 1974 (aussi 1975)

La Chambre Blanche, Québec, 1978 (aussi 1979)

Galerie Jolliet, Québec, 1980 (avec Guy Pellerin)

Galerie Hasart, Québec, 1981

## Expositions collectives

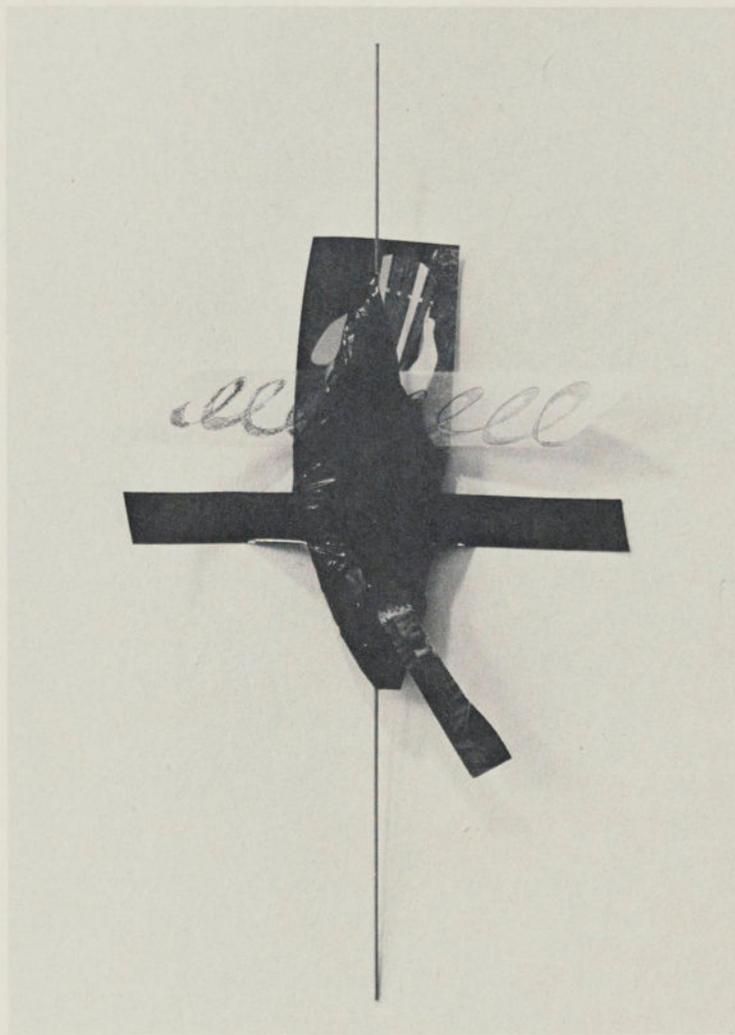
Véhicule Art, Montréal, 1974

5 étudiants de l'École des Arts Visuels, Maison des arts La Sauvegarde, Montréal, 1975

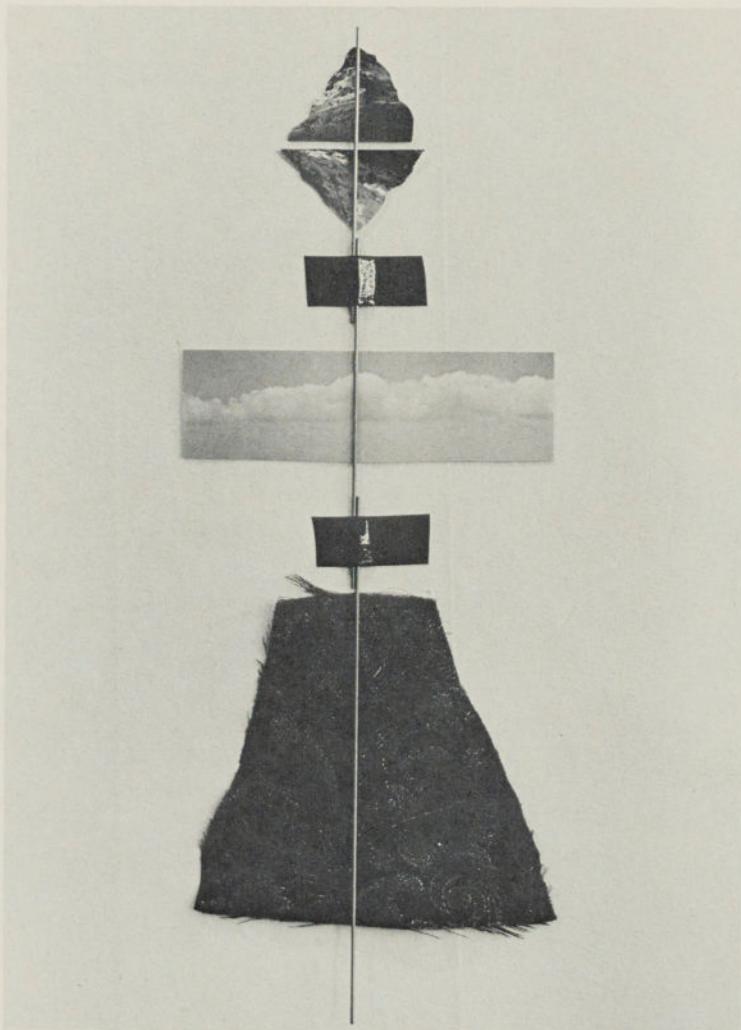
4 artistes de Québec, Galerie Optica, Montréal, 1978

L'Objet fugitif, La Chambre Blanche, Québec, 1979

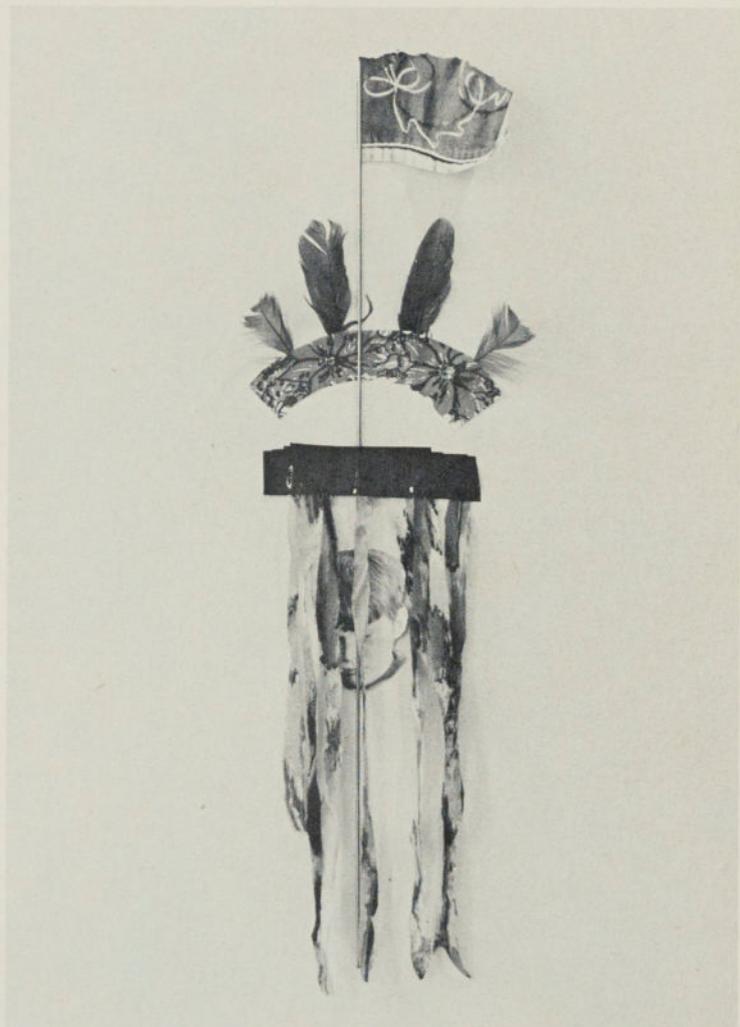
Vacances '80, La Chambre Blanche, Québec, 1980



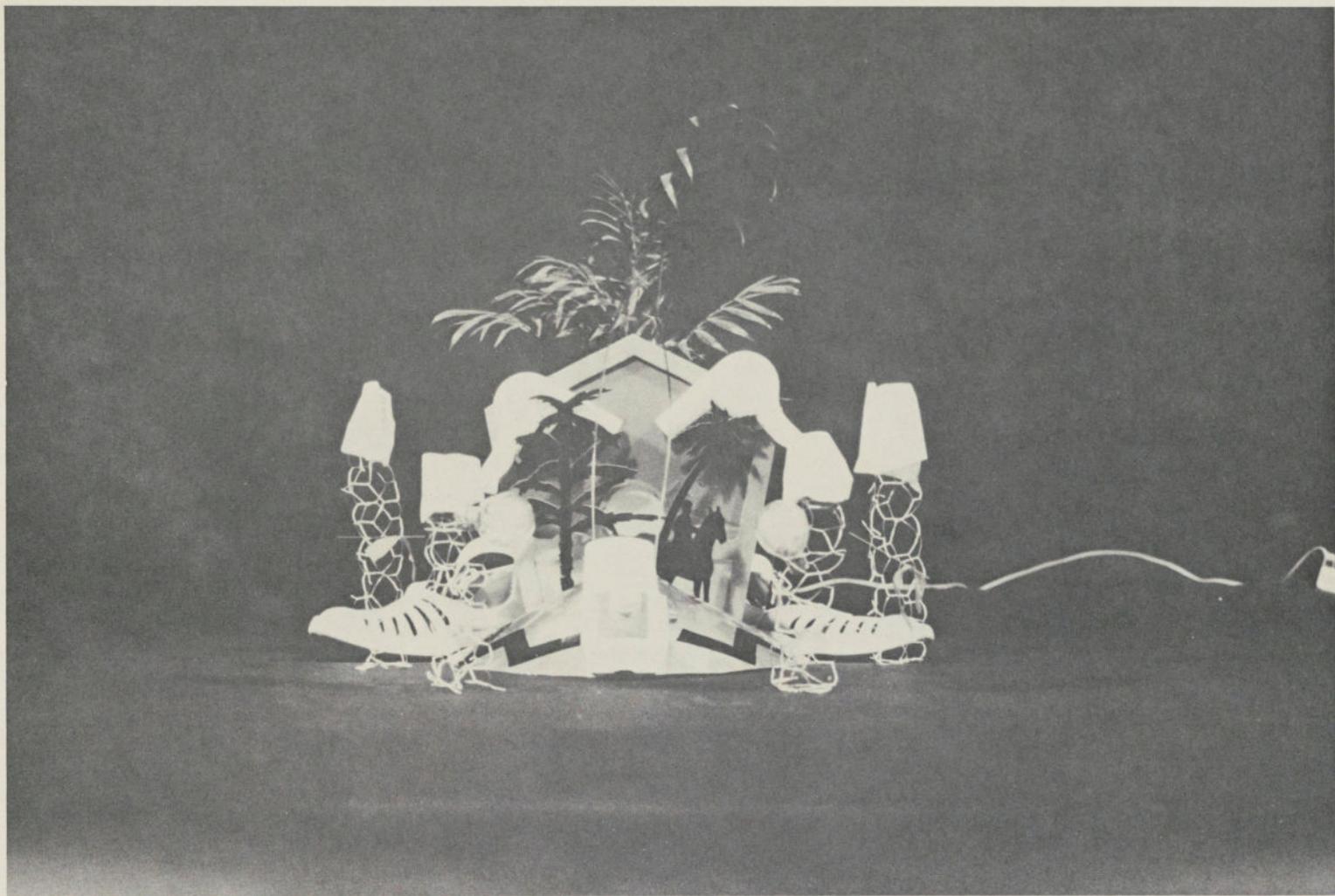
24. *Fléchette*, 1977  
tige de métal, ruban gommé, vinyle, papier de magazine,  
papier calque, crayon et photographie  
34 × 20 cm  
collection Jean Tourangeau



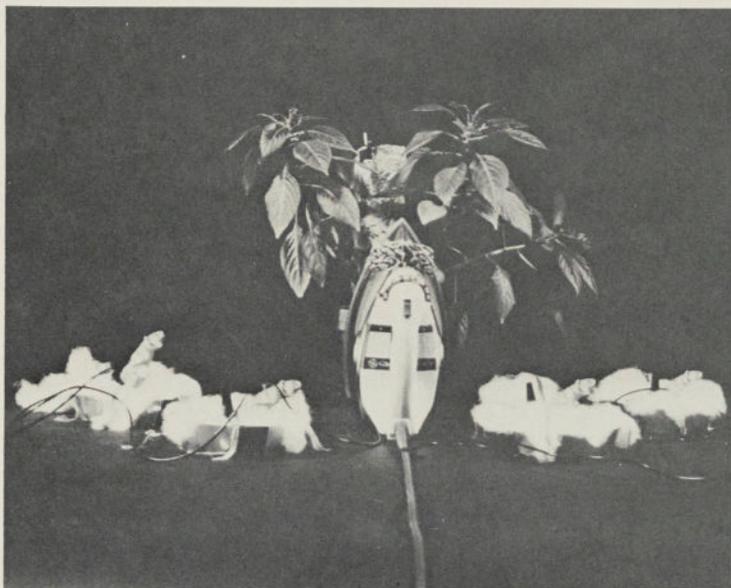
25. *Fléchette*, 1977  
 tige de métal, ruban gommé, carte postale et tissu  
 38,5 × 14 cm  
 collection Michèle Waquant et Jacques Poulin



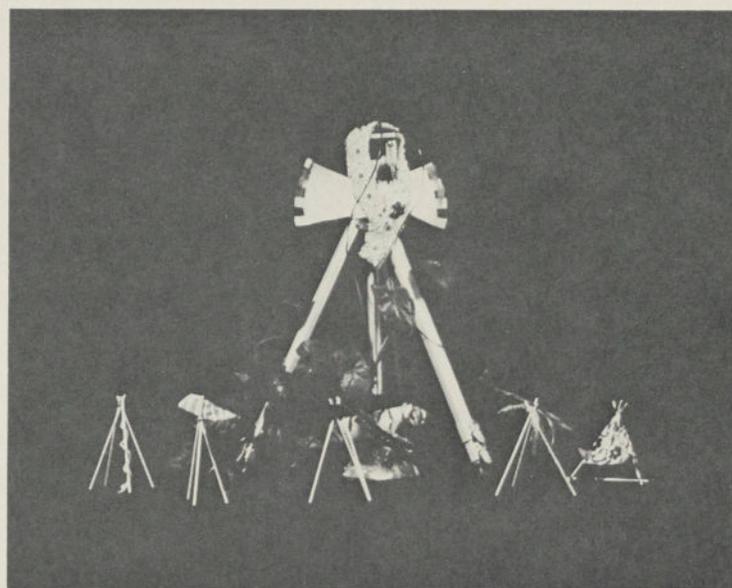
26. *Fléchette*, 1977  
 tige de métal, ruban gommé, papier d'emballage, plume, tissu  
 et photographie  
 40 × 10 cm  
 collection Michèle Waquant et Jacques Poulin



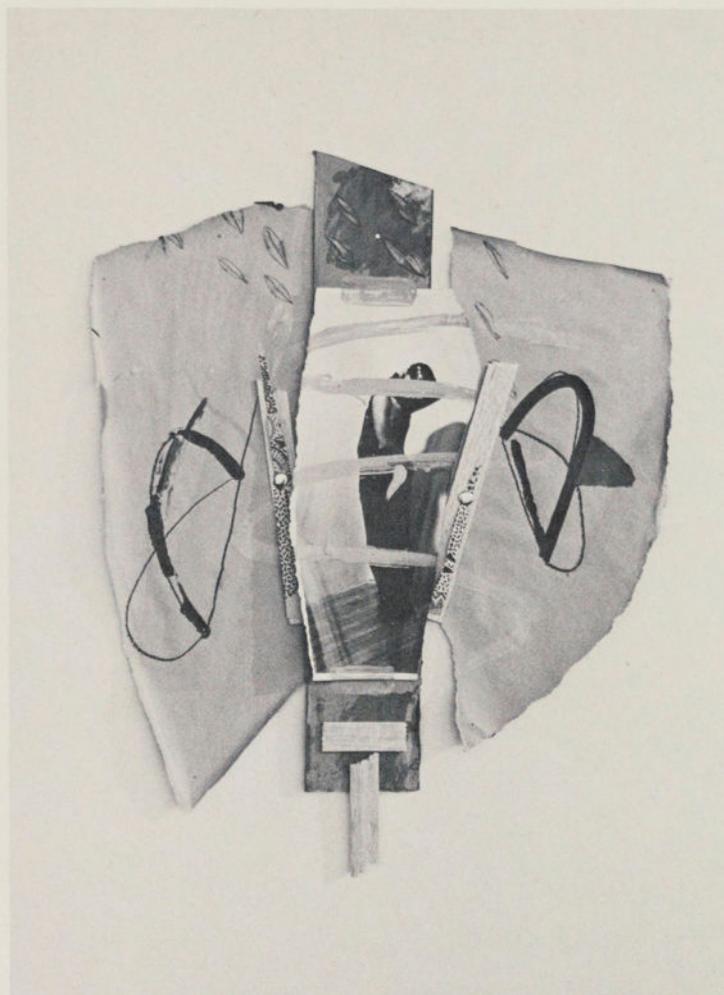
27. *Jardin*, 1978  
photographie cibachrome d'une installation  
27,9 × 35,6 cm  
collection de l'artiste



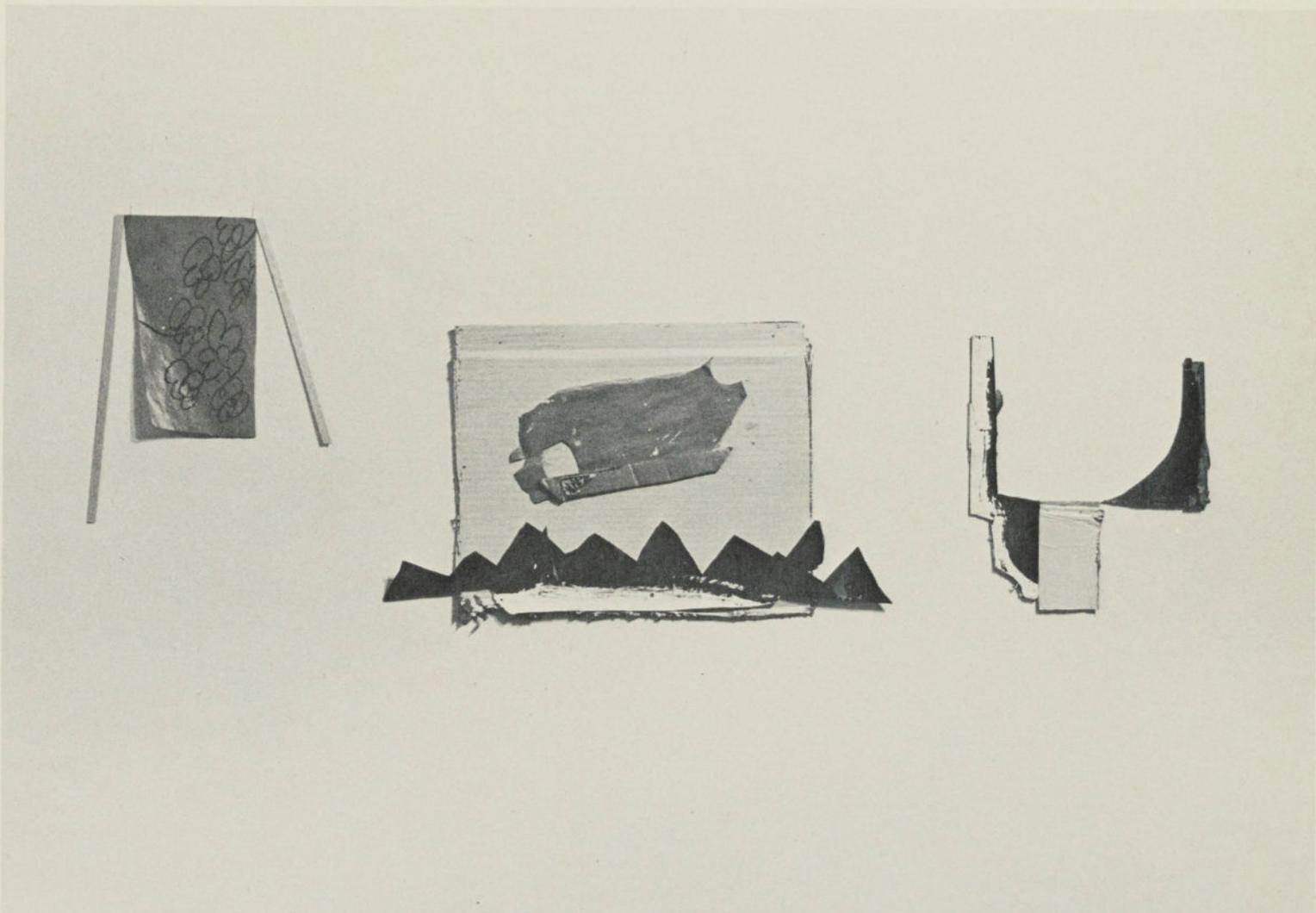
28. *Jardin*, 1978  
photographie cibachrome d'une installation  
27,9 × 35,6 cm  
collection de l'artiste



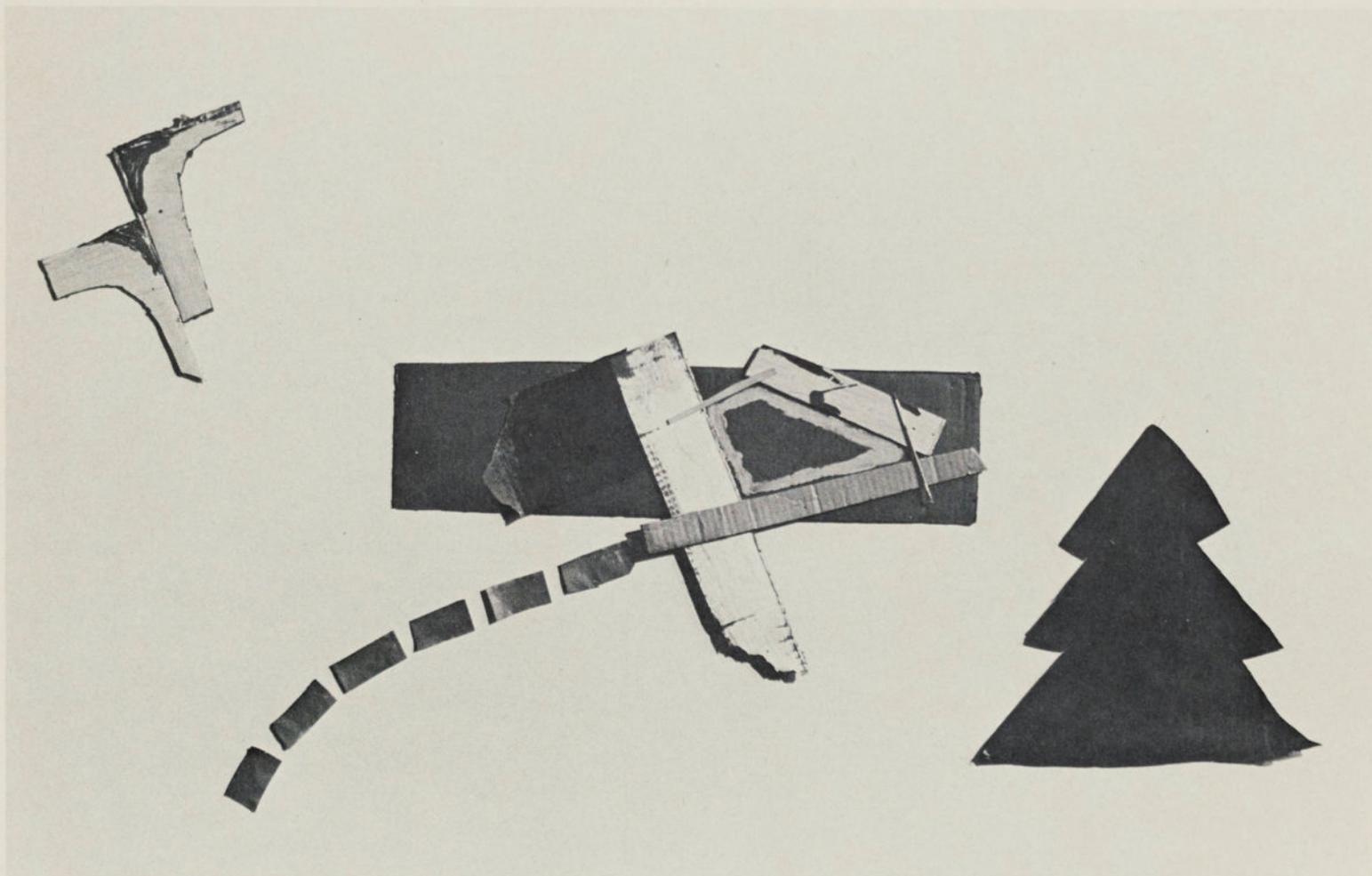
29. *Jardin*, 1978  
photographie cibachrome d'une installation  
27,9 × 35,6 cm  
collection de l'artiste



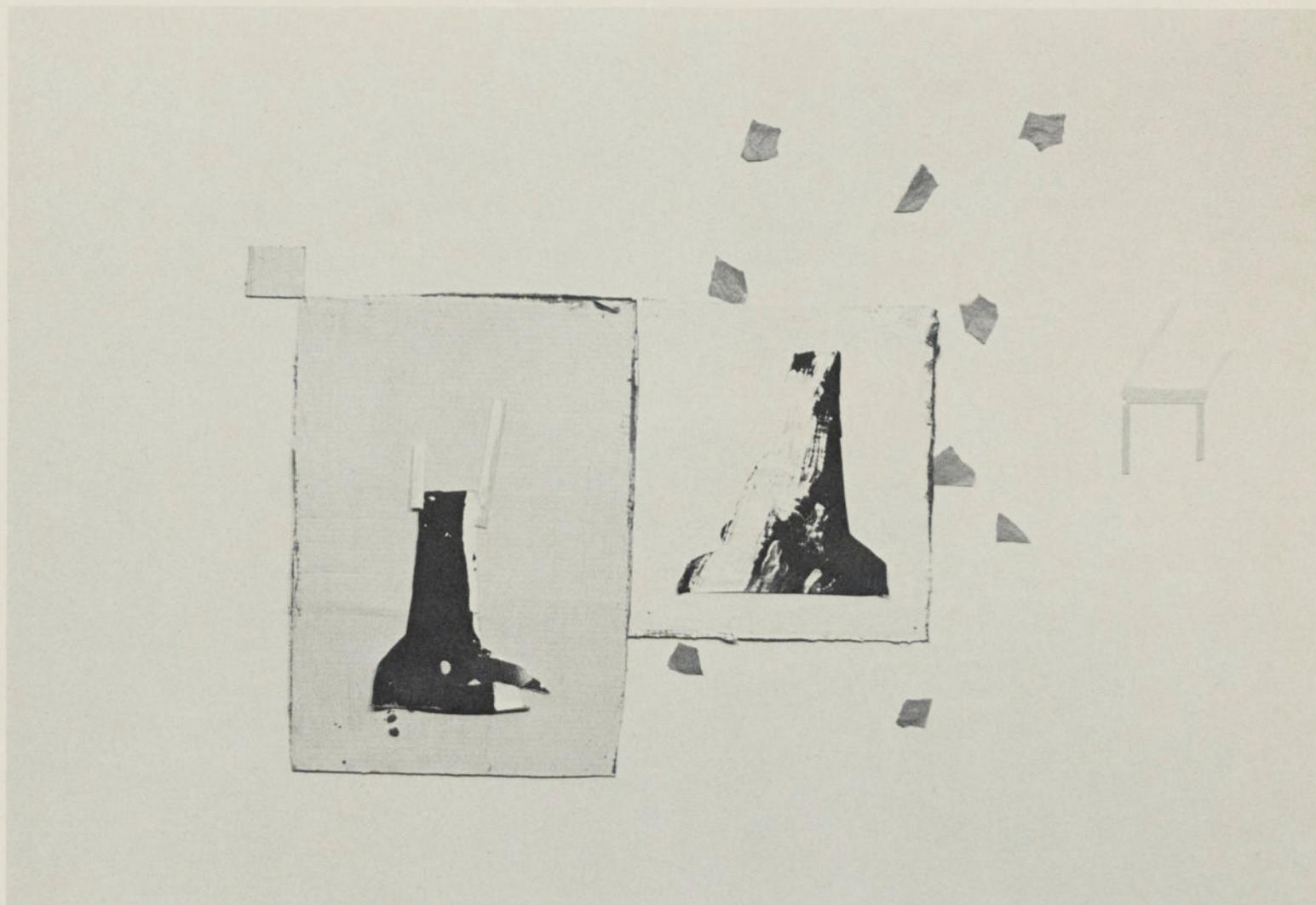
30. *Sans titre*, 1980  
carton ondulé, acrylique sur papier, feutre, crayon de plomb,  
balsa et photographie  
47 x 38,5 cm  
collection de l'artiste



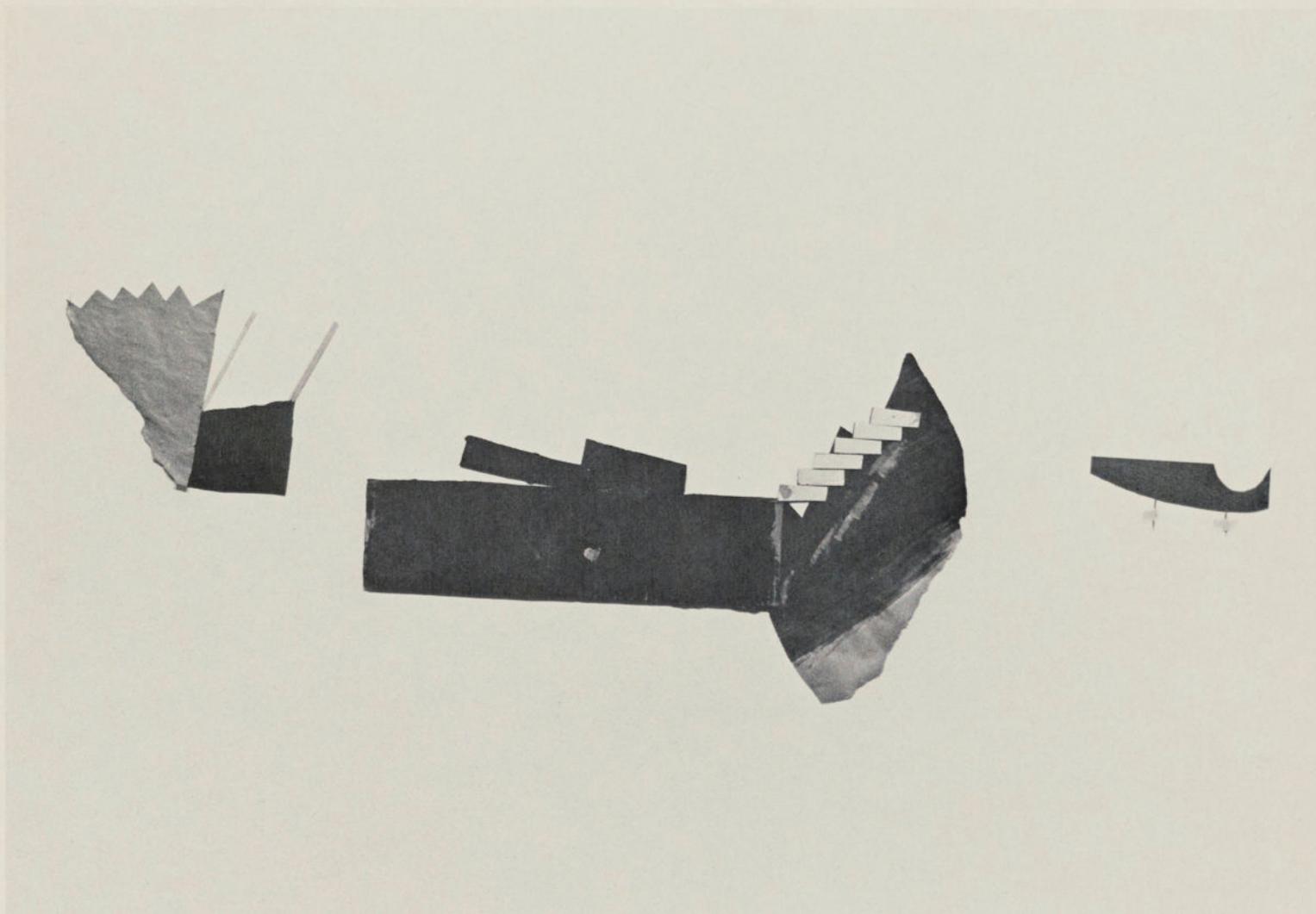
31. *Paysage*, 1981  
carton ondulé, papier d'emballage, acrylique, latex, crayon  
litho et balsa  
53 × 124 cm  
collection de l'artiste



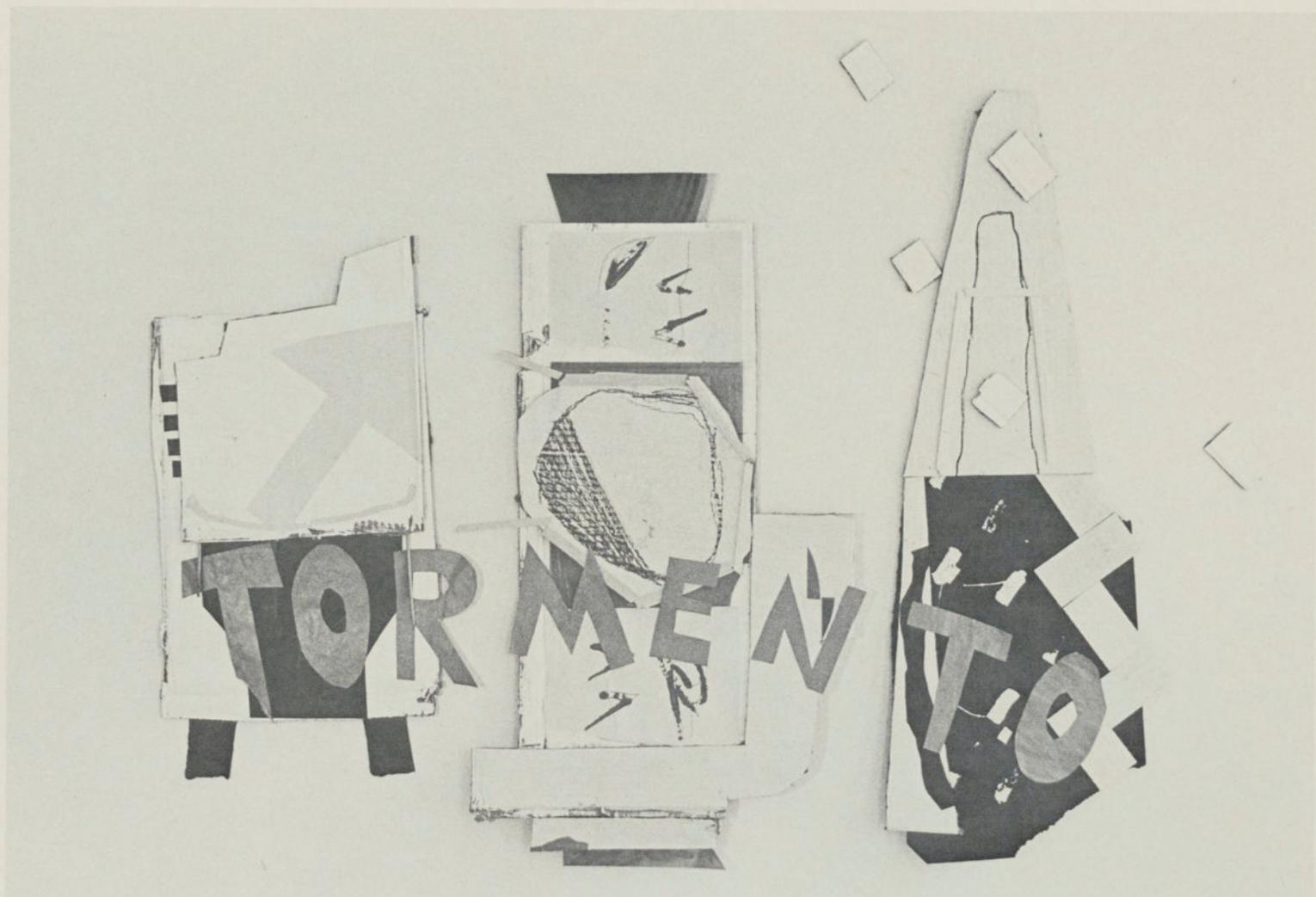
32. *Paysage*, 1981  
carton ondulé, papier d'emballage, acrylique, latex et balsa  
89 × 135 cm  
collection de l'artiste



33. *Paysage*, 1981  
carton ondulé, papier d'emballage, acrylique, latex et gougeon  
85 × 125 cm  
collection Lise Bégin et Richard Mill



34. *Paysage*, 1981  
carton ondulé, papier d'emballage, acrylique, latex, balsa,  
acétate et ruban-cache  
62 × 188 cm  
collection de l'artiste



35. *Tormento*, 1982

carton ondulé, papier goudronné, papier sablé, papier à lettre,  
papier d'emballage, papier mural auto-collant, acrylique,  
latex, peinture en aérosol, crayon litho, ruban gommé, acétate,  
balsa, gougeon et crayon de plomb  
88 × 119 cm  
collection de l'artiste



# YANA STERBAK

*Lead Sphere*, 1978-1980

*Les Measuring Tapes*, 1979

*Iron House, Design, Envelope, Thread Cubes*, 1980

Les sculptures en plasticine: *Two pairs of shoes, Feet, Hand*, 1981

Les sculptures en bronze: *Toes*, 1981, *Five Hearts*, 1982;  
moulage en caoutchouc: *Stomach*, 1982

## SCULPTER DES IMAGES

La question n'est pas formaliste: comment raconter et émouvoir en sculpture? La réponse l'est: en faisant parler tous les moyens du sculpteur – motifs, matériaux et procédés – et en les confrontant les uns aux autres. Les compléments de réponse le sont un peu moins: – en choisissant des matériaux qui sont particulièrement évocateurs, tels du fil, des aiguilles, de la plasticine, des rubans à mesurer . . . matériaux qui rappellent des jeux d'enfant et des activités domestiques; – en utilisant la couleur pour distinguer les surfaces, les varier et les métamorphoser: pour colorier plutôt que colorer; – en favorisant des sujets de sculpture comme une main, un pied, un estomac et un coeur, des sujets qui, grandeur nature et sous la forme d'une réplique la plus exacte possible de leur modèle, créent un certain malaise qu'ils ne provoqueraient probablement pas s'ils étaient reproduits en deux dimensions, aplatis et désincarnés par quelques coups de crayon sur une feuille de dessin.

La maison en fer coulé est exemplaire du processus de travail de Yana Sterbak: l'image est fondue au matériau. L'imbrication des morceaux dessine les détails de la maison, comme cette ligne à la base de la pyramide qui dit qu'ici commence le toit et finit le mur. Rien n'existe qui ne soit inscrit dans le matériau et dans le procédé, c'est-à-dire dans le travail du sculpteur. On croirait entendre ici l'aphorisme cher aux minimalistes, et l'expérience pourrait effectivement passer pour minimaliste si, entre autres hérésies commises envers le minimalisme, elle n'établissait pas un lien psychologique très fort entre l'objet et le spectateur. Les tenants de l'art minimal craignaient par-dessus tout qu'un tel type de rapport s'instaure et ils ont tout fait pour l'empêcher.

Les oeuvres de Yana Sterbak utilisent, chacune, un matériau, deux tout au plus. La matière, placée dans l'espace, prend une forme de cône, de corne d'abondance, de maison, d'enveloppe ou encore de main, de pied, de coeur et d'estomac. Au processus (très visible) par lequel cette matière se transforme en un motif s'ajoutent des dimensions cachées et virtuelles: celle du jeu d'abord (le jeu du ruban à mesurer enroulé dont on s'amuse à pousser le centre, le jeu de l'enveloppe dessinée sans soulever le crayon du papier et sans repasser deux fois sur la même ligne), celle du défi (le défi du château de cartes – "pourvu que ça tienne debout": *Iron House* et *Envelope* sont construits de morceaux autonomes qui ne sont retenus ensemble que par la gravité et l'interaction des morceaux les uns sur les autres) et, enfin, celle d'un mouvement progressif (les rotations sur lui-même du cube de *Thread Cubes* et le coeur de bronze de plus en plus déformé par la pression de la main de l'artiste dans *Five Hearts*).

Les petits objets pleins et simples de Yana Sterbak rejoignent une conception de la sculpture où celle-ci se définit comme une zone tridimensionnelle et dense de matériau et de sens. Les oeuvres les plus récentes accentuent l'effet de condensation propre à ce genre de sculpture et propre également au récit et à la projection. Ces oeuvres sont le résultat d'un modelage (et d'un moulage consécutif) et tiennent en une seule pièce. L'univers de référence s'est simplifié et universalisé car il est composé maintenant d'"extraits" du corps, membre ou organe. Cet univers de référence s'est aussi, selon les vœux même de l'artiste, alourdi au point de vue du sens et il a perdu de sa neutralité.

Dans la salle d'exposition, les oeuvres de Yana Sterbak affichent une indépendance un peu insolente: elles se défendent toutes seules sans recourir à aucun artifice de présentation et se posent directement au mur, au sol ou sur une tablette. La présentation, très aérée, que favorise l'artiste pour ses oeuvres renforce leur aspect condensé. Les oeuvres de Yana Sterbak sont petites et distancées les unes des autres comme si "en réalité", dans leurs dimensions véritables, c'est-à-dire dans leurs dimensions ressenties par le spectateur, elles étaient beaucoup plus grandes et nécessitaient toute cette dépense d'espace autour d'elles, laquelle serait le signe de la déférence qu'elles commanderaient. Étant distancées, elles sont vues de loin; étant petites, on doit s'en rapprocher pour les voir: l'approche devient alors un cérémonial à travers lequel, petit à petit, les objets sont dévoilés. F.G.

### Sur Yana Sterbak

- Virginia Nixon, "Women's Bookworks — something new for all", *The Gazette*, Montréal, 4 octobre 1979.
- John Bentley Mays, "Yana Sterbak's sculptures chart modern art's off-the-wall issues", *The Globe and Mail*, Toronto, 7 juin 1980.
- Rick Rhodes, "Yana Sterbak, YYZ, Toronto, June 9 to 21", *Vanguard*, vol. 9, no 8, octobre 1980, p. 26-27.
- Virginia Nixon, "'Fil' designs are creative", *The Gazette*, Montréal, 22 novembre 1980.

### De Yana Sterbak

- "Jonas Mekas: an interview by Yana Sterbak", *Parachute*, no 10, printemps 1978, p. 21-24.
- "Mark Gomes, Untitled Winter Works: Harbourfront Art Gallery, Toronto, May 23 to July 26, Isaacs Gallery, Toronto, June 9-29", *Vanguard*, vol. 8, no 6, août 1979, p. 27-28.
- "Murray MacDonald: Mercer Union, Toronto, July 30 to August 11", *Vanguard*, vol. 8, no 8, octobre 1979, p. 31-32.
- "Betty Goodwin, Marcel Lemyre: 4005 Mentana, Montreal, December to February", *Vanguard*, vol. 9, nos 5-6, été 1980, p. 38-39.
- "Howard Fried: GAP, Toronto, February, March 1981", *Parachute*, no 23, été 1981, p. 44-45.

Née à Prague, Tchécoslovaquie, 1955  
Étude à Vancouver (Vancouver School of Art, 1973-1974; University of British Columbia, 1974-1975) et à Montréal (Université Concordia, B.F.A., 1975-1978).

Vit à Toronto

### Expositions personnelles

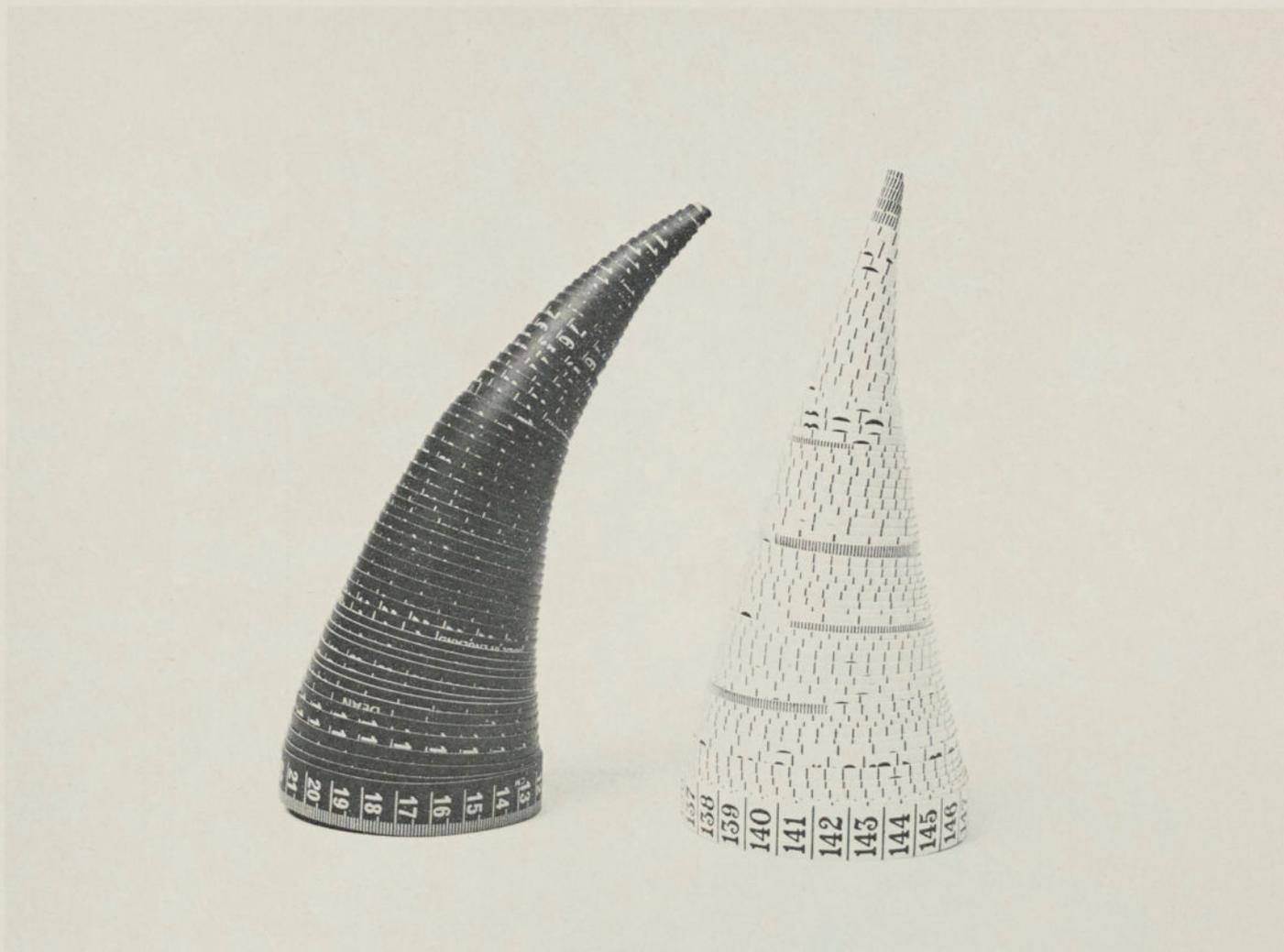
- Drawings*, Pumps Art, Vancouver, 1978  
*Small works*, YYZ, Toronto, 1980  
*Travaux récents*, Galerie Optica, Montréal, 1980  
*How Things Stand Up*, Main Exit Gallery, Vancouver, 1981

### Expositions collectives

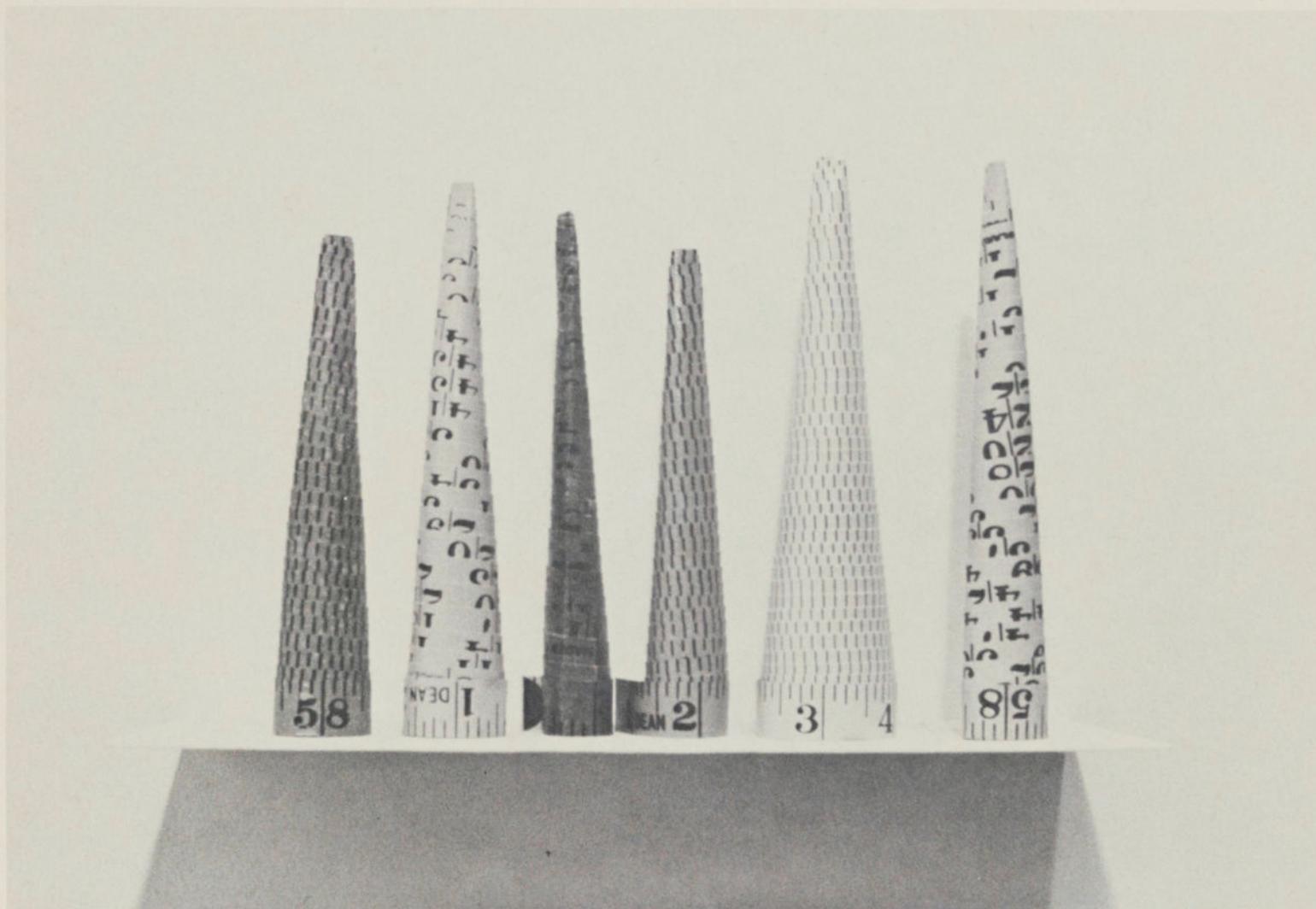
- Vancouver Public Library, 1974  
Galerie Powerhouse, 1975  
Galerie Optica, Montréal, 1978  
*Locations*, Mercer Union, Toronto, 1979  
*Bookworks*, Galerie Powerhouse, Montréal, 1979  
(exposition itinérante)  
*The New YYZ*, YYZ, Toronto, 1981  
*Books in Manuscript Form*, Mercer Union, Toronto, 1981  
*Directions: 4 artists*, S.L. Simpson Gallery, Toronto, 1982



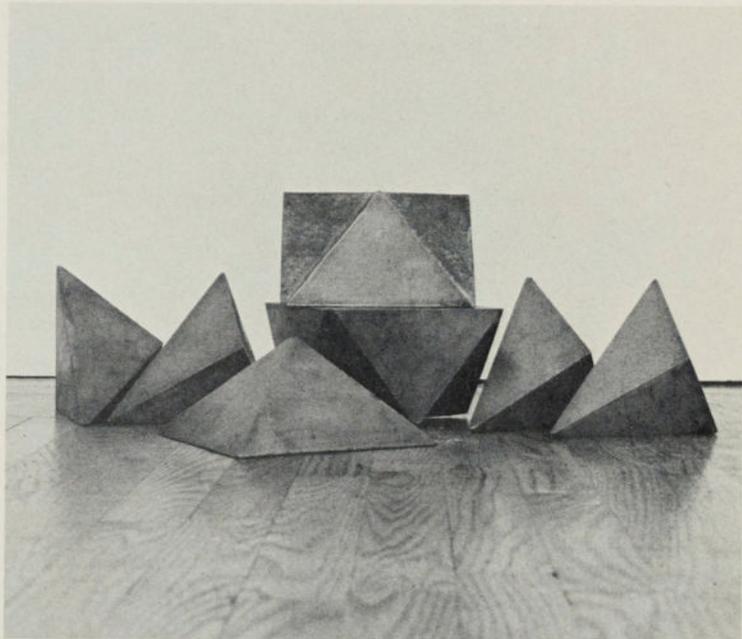
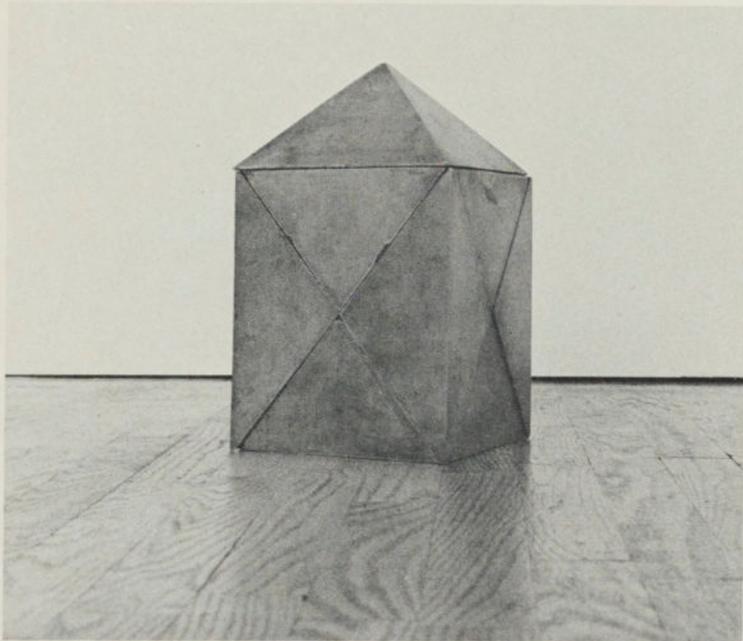
36. *Lead Sphere* (Sphère de plomb), 1978-1980  
plomb et peinture (peinture retirée en 1980)  
15,2 cm de diamètre  
collection de l'artiste



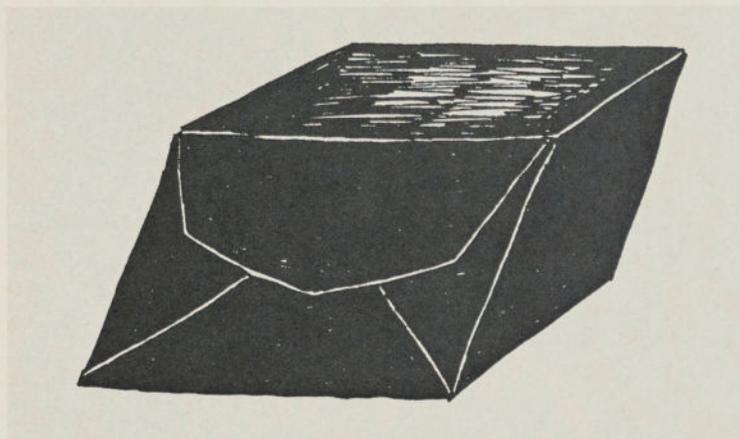
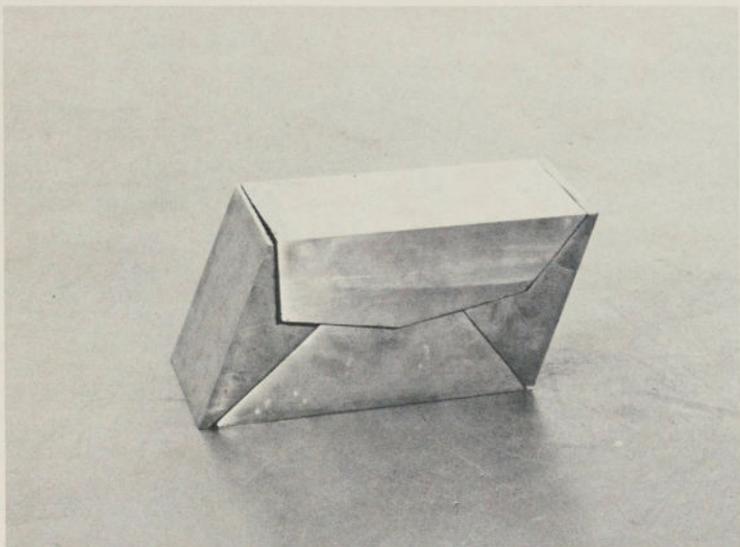
37. *Two Measuring Tapes* (Deux rubans à mesurer), 1979  
rubans à mesurer et colle  
20 × 8,1 de diamètre (chacun)  
collection de l'artiste



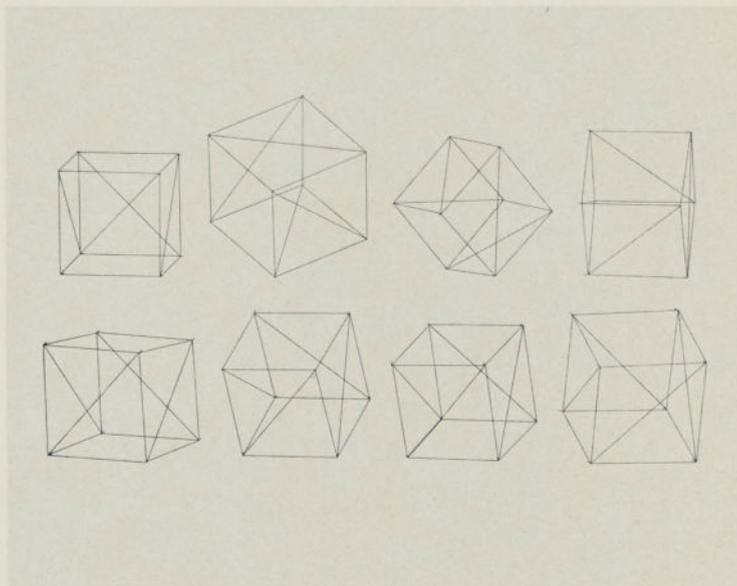
38. *Six Measuring Tapes* (Six rubans à mesurer), 1979  
rubans à mesurer et colle  
12,1 × 2,6 cm de diamètre (chacun)  
collection de l'artiste



39. *Iron House* (Maison en fer), 1980  
fer coulé (aluminium pour la version itinérante de l'exposition)  
17,5 × 15,15 cm  
collection de l'artiste

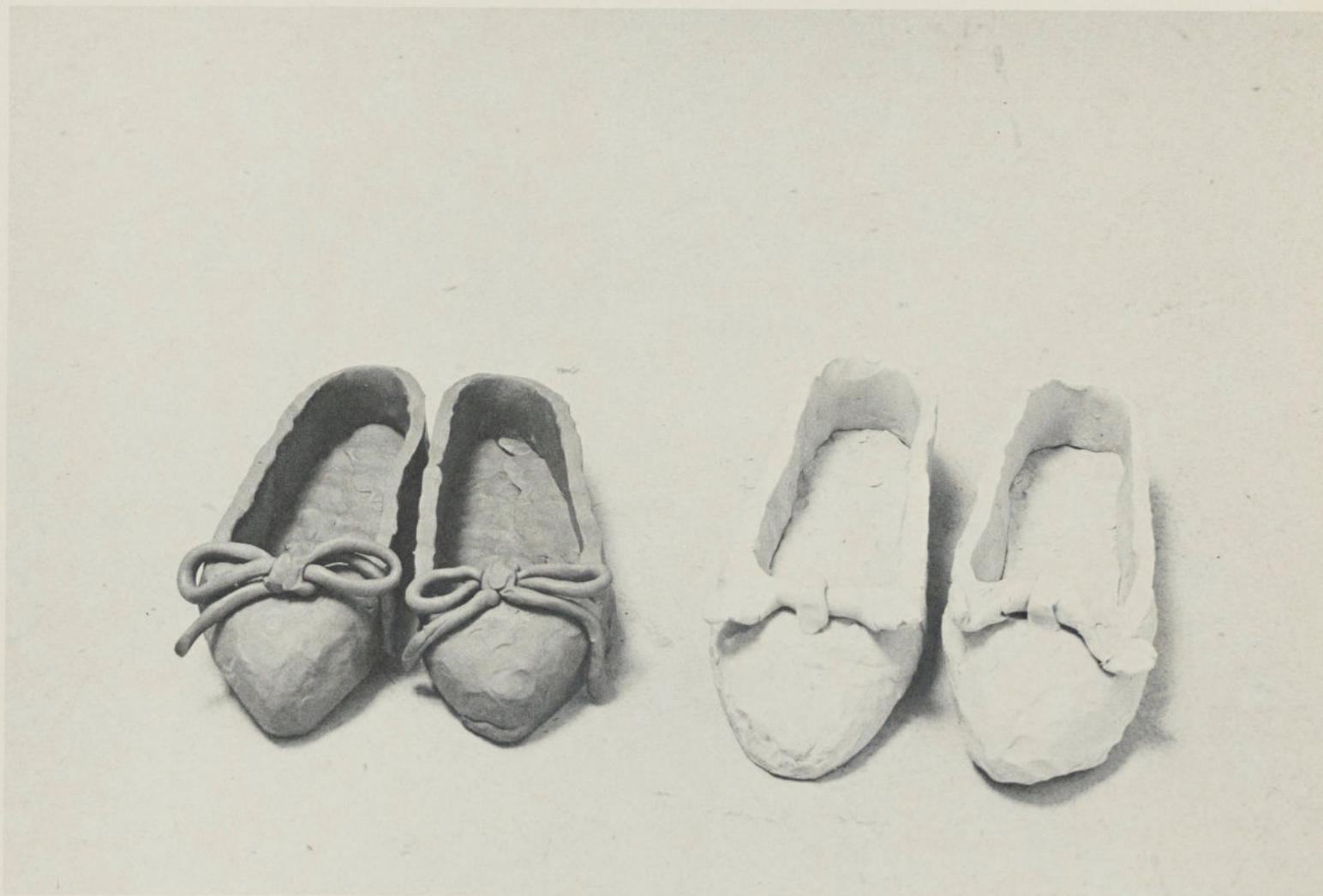


40. *Envelope* (Enveloppe), 1980  
fer coulé  
27,8 × 13,6 × 12,6 cm  
collection de l'artiste

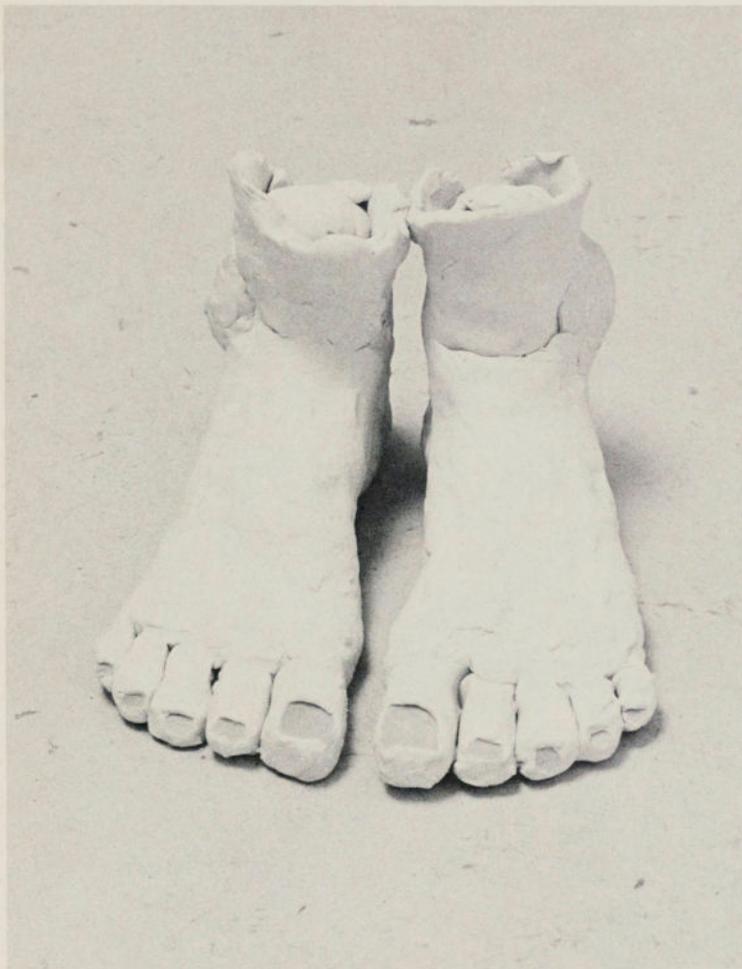


41. *Design* (Étude), 1980  
encre sur papier  
20,3 × 25,4 cm  
collection de l'artiste

42. *Thread Cubes* (Cubes de fil), 1980-1981  
aiguilles à coudre et fil  
16 × 16 × 3 cm (chacun)  
collection de l'artiste



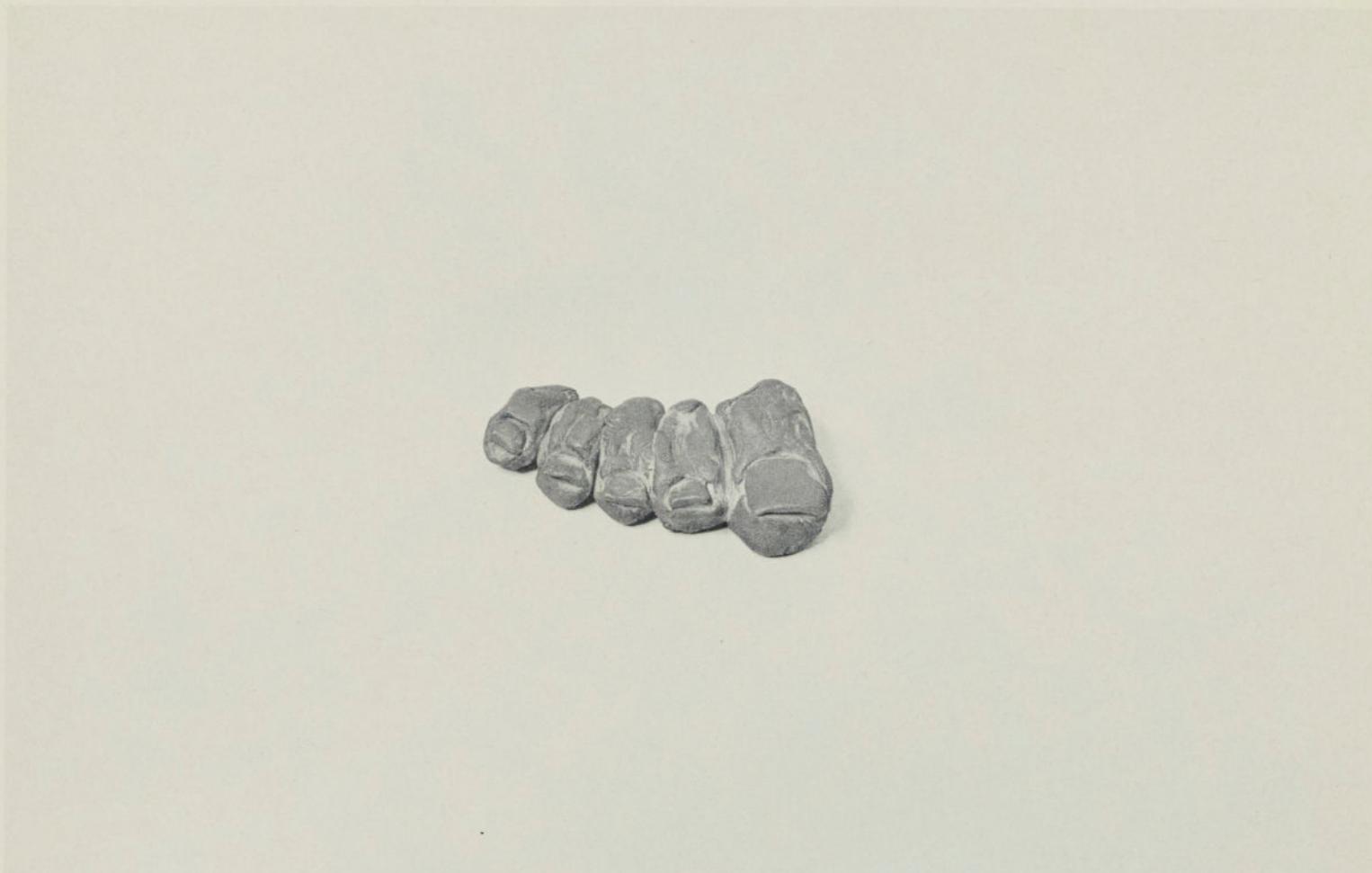
43. *Two Pairs of Shoes* (Deux paires de souliers), 1981  
plasticine  
18×23×4,5 cm (chaque paire)  
collection de l'artiste



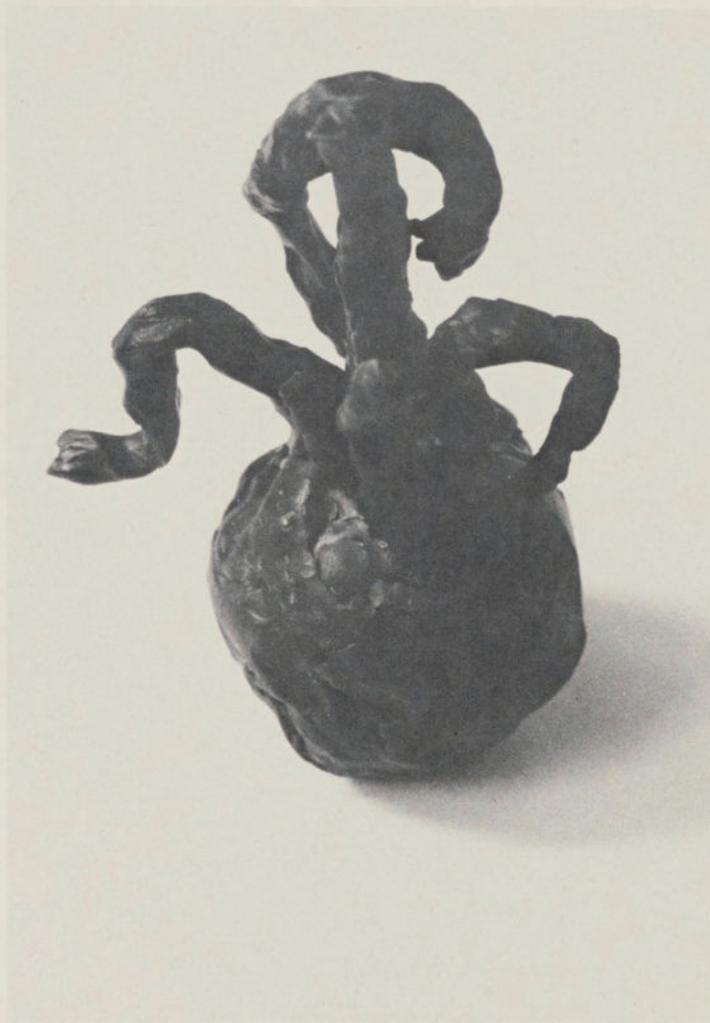
44. *Feet (Pieds)*, 1981  
plasticine et acétate  
15 × 17,5 × 20,5 cm  
collection de l'artiste



45. *Hand (Main)*, 1981  
plasticine et acétate  
18,1 × 15,5 × 4,5 cm  
collection de l'artiste



46. Toes (Orteils), 1981  
bronze  
10×5×3,1 cm  
collection de l'artiste



47. *Stomach (Estomac)*, 1982  
caoutchouc coulé  
20 × 14 × 14 cm  
collection de l'artiste



48. *Five Hearts (Cinq coeurs)*, 1982  
bronze  
9×12,1×8,5 cm  
collection de l'artiste





## MENUES MANOEUVRES