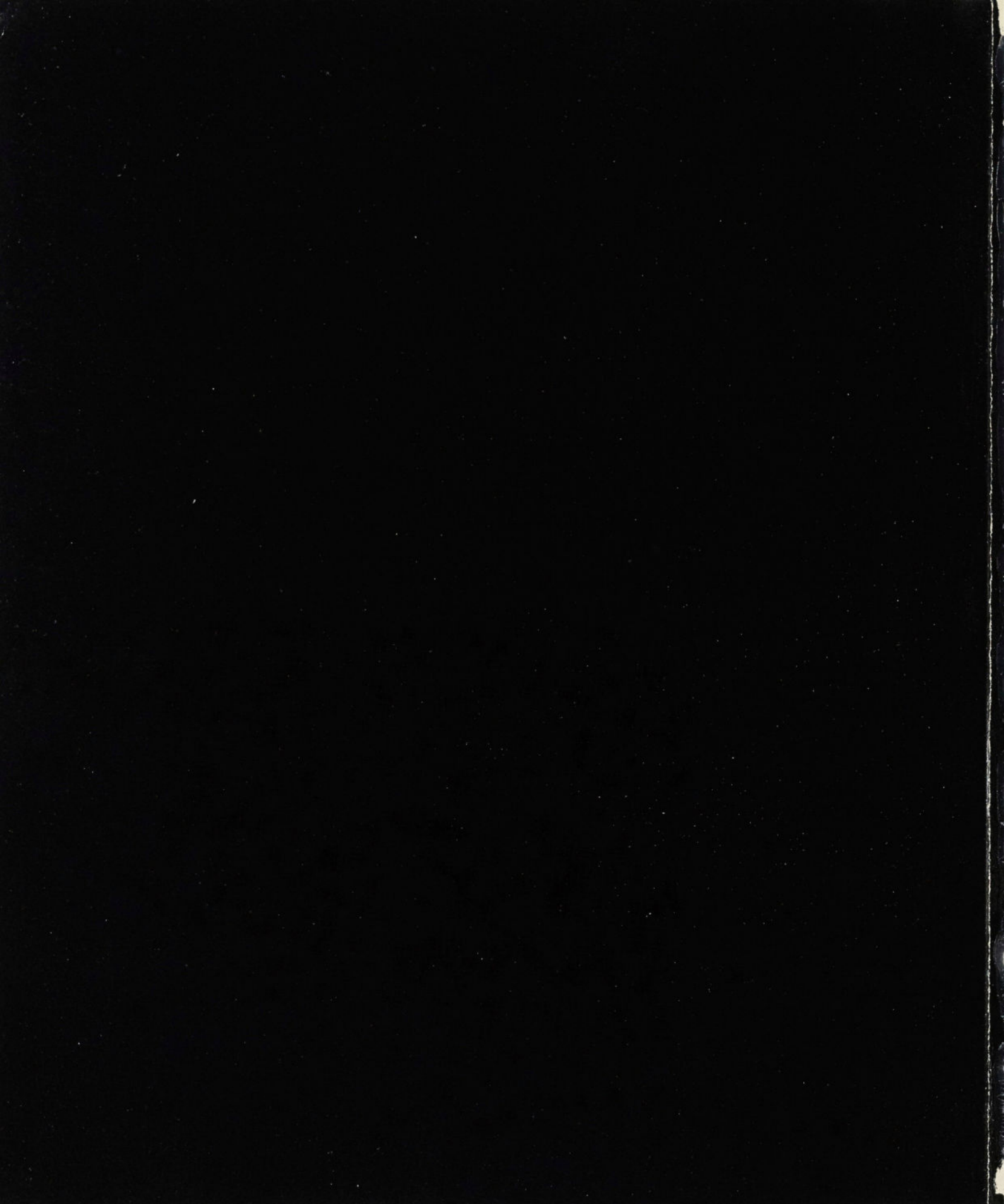


où est le fragment



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL





où est le fragment

Musée d'art contemporain de Montréal
1^{er} mars – 24 mai 1987

Une exposition itinérante organisée par le
Musée d'art contemporain de Montréal avec la collaboration
du Département d'Histoire de l'art
de l'Université de Montréal.

Une exposition réalisée par:

Christine Bernier
Christine Dubois
Emeren Garcia
Sylvie Janelle
Line Laroche
Geneviève Marot
Yvan Moreau
Anne-Marie Régol

et coordonnée par:

Alain Laframboise, professeur au Département d'Histoire de l'art
de l'Université de Montréal

et

Réal Lussier, conservateur, responsable des expositions
itinérantes au Musée d'art contemporain de Montréal.

dans le cadre du séminaire de maîtrise «Histoire de l'art et
muséologie» au Département d'Histoire de l'art de l'Université
de Montréal (automne-hiver 1986-1987).

Coordination de la publication:

Alain Laframboise et Réal Lussier

Textes de Réal Lussier, Alain Laframboise, Line Laroche, Christine
Bernier, Geneviève Marot, Yvan Moreau, Emeren Garcia, Christine
Dubois, Sylvie Janelle, Anne-Marie Régol

Photographies: Denis Farley

Dactylographie des textes: Dolorès Dubé, Roxanne Labrosse

Maquette de la couverture: Alain Laframboise

Conception graphique: Bélanger, Legault Designers

Typographie: Typo Express Inc.

Impression: Boulanger inc.

©Musée d'art contemporain de Montréal

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec

1er trimestre 1987

ISBN 2-551-06746-4

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS

AVANT-PROPOS

Marcel Brisebois

L'EXPOSITION: QUELQUES DONNÉES DE DÉPART

Réal Lussier

QUESTION DE FRAGMENT

Alain Laframboise

MIREILLE PERRON: Les récifs du récit

Line Laroché

CHRISTIANE AINSLEY: Avec ou sans débordements

Christine Bernier

HARLAN JOHNSON: Rémanence

Geneviève Marot

MARY-ANN CUFF: L'écart dans la peinture

Yvan Moreau

MARC GARNEAU: E-x-c-u-r-s-i-o-n-s

Emeren García

DENIS PELLERIN: Copeaux médiatiques

Christine Dubois

PAUL LACROIX: Au-delà de l'illusion et du réel

Emeren García

MONIQUE GRENON: Sculpture en dérive

Sylvie Janelle

THOMAS CORRIVEAU: Sac et ressac

Christine Dubois

CÉLINE SURPRENANT: Mémoires détachées

Anne-Marie Régol

LISTE DES OEUVRES

REMERCIEMENTS

Nous désirons d'abord exprimer notre reconnaissance aux artistes qui ont accepté de participer à cette exposition.

Nous savons gré également à la galerie J. Yahouda Meir et à la galerie Aubes 3935 pour leur collaboration.

Qu'il nous soit aussi permis de remercier Lise Lamarche, directeur du Département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal, qui a su bien accueillir la proposition de ce projet et Dolorès Dubé pour sa participation attentive à la préparation du catalogue.

Enfin, nous remercions Gaétane Marsot pour avoir mis à notre disposition des éléments de documentation et Johanne Lamoureux et René Debanterlé pour leurs judicieuses observations en cours de réalisation du projet.

L'équipe de l'exposition

AVANT-PROPOS

Le Musée d'art contemporain de Montréal se réjouit de présenter au public une exposition élaborée en collaboration avec des étudiants universitaires en histoire de l'art.

L'exposition **où est le fragment** est née d'un projet de collaboration entre un professeur de l'Université de Montréal, monsieur Alain Laframboise, et un conservateur du Musée, monsieur Réal Lussier. Le projet a été accueilli avec intérêt par le Musée qui se définit non seulement comme un lieu d'exposition mais également, dans le champ d'action qui est le sien et selon des méthodes propres à ce genre d'établissement, comme un centre de recherches.

Du travail de quelques mois, résulte une exposition qui est présentée au Musée avant de circuler à travers le Québec et le Canada. Au-delà de la présentation d'un certain nombre d'oeuvres d'art actuel québécois, l'exposition propose une réflexion sur le travail que nécessite l'organisation d'une exposition dans un musée. On perçoit ainsi les objectifs d'une exposition, le processus de réflexion et de recherche du conservateur de même que les repères souvent implicites qui guident sa démarche.

Nous remercions madame Lise Lamarche, responsable du Département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal, d'avoir approuvé ce projet qui permet aux uns et aux autres de profiter d'un échange de points de vue différents et d'expériences diverses. Au Musée, l'exposition apporte un regard neuf et critique. Les étudiants trouvent là non seulement un apprentissage du métier de conservateur mais encore une occasion d'établir un contact réel avec un public curieux de connaître l'envers comme l'endroit d'une exposition. Nous espérons qu'il s'agit là d'une première étape d'une interaction entre le Musée et les universités qui ne saurait qu'être profitable à tous les intéressés.

Le Musée remercie le conservateur responsable de l'exposition, monsieur Réal Lussier, monsieur Alain Laframboise et les étudiants qui ont accepté de présenter au public cette expérience originale et enrichissante.

Marcel Brisebois
Directeur

L'exposition: quelques données de départ.

par Réal Lussier

Qu'est-ce qu'une exposition? En quoi consiste, plus précisément, une exposition dans un musée? Un musée d'art contemporain? C'est donner à voir des objets, des oeuvres d'art. L'exposition est d'abord une mise en vue du projet esthétique des artistes, mais elle comporte aussi d'autres discours, comme l'établissement de modèles théoriques, la construction de l'histoire ou un regard sur ses propres moyens, dispositifs. L'exposition est aussi un outil de communication; elle est média.

L'exposition indique toujours comment regarder. Sa capacité de combiner, d'intégrer, d'organiser des messages nombreux et de nature différente lui permet de définir une façon de lire les propositions «exposées»: on pourrait même dire que la «lecture» de l'exposition dans son ensemble guide, encadre, règle la «lecture», par le visiteur, de ce qui est exposé. C'est la mise en scène de l'exposition qui oriente la perception et la réception des oeuvres, alors que le catalogue «explique» et «justifie» la mise en scène. L'exposition ne propose pas des objets juxtaposés mais des objets liés. L'accrochage ou la mise en scène de l'exposition a pour objet la construction d'un discours dans l'espace et dans le temps, par l'organisation de la présentation des objets.

MISE EN SITUATION

Une exposition, c'est à l'origine une intuition, une hypothèse de travail, un coup de foudre, l'aboutissement d'une recherche: soit que le sujet s'impose de lui-même, soit qu'il résulte d'une réflexion. Il y a les expositions d'art à caractère historique, qui proposent un bilan d'une époque, d'une période, d'une école ou d'un mouvement; il y a aussi celles qui consistent en une rétrospective du travail d'un artiste ou qui présentent des travaux récents, celles qui, par ailleurs, explorent un thème particulier (lié à une iconographie, une discipline, une région, etc.) ou formulent une proposition d'analyse d'une production. Les approches sont multiples tout autant que les sujets, mais plus que jamais les expositions annoncent explicitement leur thèse ou leur parti-pris.

Organiser une exposition exige avant tout de prendre en considération le «lieu» où l'on se situe, de tenir compte de la mission de l'institution, de ses objectifs. Il s'avère également très important de considérer la place qu'elle occupera dans la programmation. Comment s'inscrit-elle à la suite des programmations précédentes, par rapport aux manifestations antérieures? Quel est son rôle au sein des nouvelles expositions projetées? Par ailleurs, il faut toujours envisager l'exposition dans un contexte élargi, c'est-à-dire en tenant compte des actions posées par d'autres intervenants. Il ne faut donc pas oublier qu'il ne s'agit pas d'un geste isolé mais au contraire d'une initiative qui participe à un ensemble d'événements de même caractère tenus sur la scène locale, nationale et même internationale.

La définition d'un concept d'exposition doit résulter d'une connaissance étendue du sujet envisagé, en l'occurrence en ce qui concerne le domaine de la création artistique, d'une fréquentation continue des oeuvres d'art. Un thème se dégage ou même s'impose de cette relation entretenue avec les oeuvres et de leur observation. L'exposition ne se construit qu'à partir des oeuvres, et c'est d'abord à partir des constats et des réflexions qu'elles suscitent. Toutefois, ces réflexions sont également nourries par tout le réseau d'information que constituent les publications spécialisées et les événements artistiques, rendant compte d'une activité artistique mondiale, en même temps que par une identification des préoccupations contemporaines.

Réaliser une exposition, c'est choisir ce qu'on donne à voir et la manière de le donner à voir. Face à la pluralité des projets esthétiques des artistes, on peut se limiter à une règle du jeu générale ou on peut jouer un rôle actif dans la formulation des valeurs esthétiques susceptibles de traverser les projets individuels. En retenant tel ou tel artiste, en sélectionnant des oeuvres, on construit un discours qui n'est en fait que l'expression d'un point de vue. Le responsable de ce choix, le conservateur, agit comme un indicateur de tendances; plus exactement, il donne sa vision des tendances. L'exposition n'est alors qu'une «lecture» de l'art d'aujourd'hui. Elle semble proposer comment il faut voir telle production tandis que c'est plutôt comment le conservateur la voit. Aussi, faut-il être conscients des limites qu'elle implique, c'est-à-dire qu'il ne peut s'agir là que d'un compte rendu partiel et nécessairement subjectif.

C'est dans cette perspective que nous vous demandons d'aborder **où est le fragment**. Toutes ces considérations ont d'ailleurs constitué a priori de l'exposition et ont fait l'objet en quelque sorte d'une mise en situation des organisateurs.

MISE EN OEUVRE

L'entreprise de cette exposition a été d'instaurer une collaboration entre le milieu universitaire et l'institution «Musée», en sensibilisant des étudiants de maîtrise aux enjeux de l'organisation d'une exposition. Il s'agissait en quelque sorte de jeter un peu de lumière sur un des aspects les plus significatifs des fonctions et responsabilités du conservateur dans un musée.

Ce fut d'abord une idée que j'exprimai lors d'une rencontre informelle avec Alain Laframboise, professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Montréal. Devant sa réaction enthousiaste, je lui proposai d'étudier ensemble la possibilité de réaliser ce projet de collaboration et d'exposition qui, développé par la suite au cours de séances de travail, a suscité l'intérêt tant des autorités du Musée que de celles du Département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal. C'est donc dans le cadre d'un séminaire intitulé «Histoire de l'art et muséologie» que fut proposée une réflexion portant sur les principes et les conditions de réalisation d'une exposition, réflexion devant mener à l'élaboration effective de l'exposition actuelle.

L'objectif principal du projet était de faire prendre conscience de façon concrète à des historiens de l'art, n'ayant pas encore une pratique professionnelle mais étant sur le point d'entreprendre une carrière, de l'envergure et des implications du travail lié à la mise sur pied d'une exposition. Par ailleurs, c'était également l'occasion de stimuler une réflexion sur la production artistique récente au Québec et sur les questions qu'elle soulève.

Ainsi, le séminaire (dirigé par Alain Laframboise et moi-même) proposait aux participants, compte tenu du cadre et du calendrier académique, la réalisation d'une exposition dont l'échéancier débutait en septembre dernier. À compter de ce moment, ils devaient assumer les différentes étapes d'élaboration de l'exposition tant du point de vue théorique que pratique: conception, choix des oeuvres, documentation, rédaction des textes et transport des oeuvres, montage, publication d'un catalogue, diffusion, etc.

Notre rôle de responsables du séminaire était d'encadrer cette équipe au long du travail en leur suggérant les bibliographies pertinentes, en suscitant les réflexions, en animant les discussions, en assurant la cohésion du groupe et en veillant à respecter les objectifs et l'échéancier. Il faut ajouter que les membres de l'équipe arrivaient déjà avec un intérêt certain pour l'art contemporain et avec un dynamisme qui s'est manifesté à travers de nombreuses suggestions de lectures. Quant au champ de travail proposé – tenant compte ici de limites budgétaires et de temps –, soit l'art actuel québécois, il ne présupposait aucune contrainte quant à l'âge ou à la discipline des artistes. En ce sens, nous rencontrons un des objectifs majeurs du Musée d'art contemporain de Montréal, qui est d'assurer la diffusion de l'art québécois contemporain.

Les premières rencontres permirent d'abord de réfléchir sur le contexte muséologique et d'envisager le rôle du Musée par rapport à d'autres intervenants comme les galeries commerciales et parallèles, par rapport à la critique et aux différents publics. Par la suite, la définition du thème de l'exposition ne fut précisée qu'après qu'on ait pris en considération les programmations du Musée et analysé les caractères distinctifs des productions artistiques québécoises. Alimentés par les lectures suggérées et par la visite de plusieurs dizaines d'ateliers d'artistes en même temps que des expositions courantes, les participants ont pu cerner peu à peu un certain nombre de traits et de préoccupations qui semblaient marquer le travail de ces artistes. Conscients qu'une exposition ne peut jamais rendre compte de façon exhaustive d'une réalité artistique et qu'il s'agit surtout d'une question de perspective, de point de vue et même d'intuition, ils ont voulu traiter de ce qui leur semblait un des caractères singuliers de la production actuelle et peut-être particulièrement de celle des artistes québécois.

Toutes les étapes de la réalisation de l'exposition, de la conception, en passant par la sélection des artistes et des oeuvres, à la rédaction des textes du catalogue, jusqu'au feuillet de présentation, ont fait l'objet d'un consensus unanime de la part des membres du groupe. Tout le travail s'est effectué en commun, chacun devant justifier ses choix et rallier l'adhésion de tous les autres. À ce sujet, l'exposition reflète non pas le point de vue d'une personne, ni celui des responsables du projet, mais bien celui d'un collectif qui se manifeste en tant que tel et auquel il s'agissait d'apporter un encadrement sur les plans théoriques et techniques. Quant à l'accrochage de l'exposition, il a été pensé, scénarisé, pour construire le propos et établir un parcours, un parcours cependant ouvert, permettant les dérives.

L'exposition **où est le fragment** n'a d'autres prétentions que d'être une lecture de la production artistique actuelle au Québec et de rendre compte d'un de ses caractères particuliers. Elle est le résultat à la fois d'un apprentissage des «règles» et des «enjeux» muséologiques et d'une démarche critique au sujet de l'art actuel.

Je tiens à souligner ici le sérieux et la qualité du travail fourni par les participants ainsi que l'esprit de groupe tout à fait particulier dont ils ont fait preuve tout au long de cette entreprise. Le défi lancé n'était pas facile à relever: réaliser une exposition dans un laps de temps relativement court en s'initiant à la pratique muséale tout en apprenant à se connaître les uns les autres, à travailler ensemble, à faire consensus. Ce sont les résultats de cette expérience que nous vous invitons à partager en parcourant cette exposition et son catalogue.

R.L., janvier 1987

Question de fragment

par Alain Laframboise

L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; [...]

Michel Foucault⁽¹⁾

DESSINER LA CARTE

Il s'agissait d'abord, dans le cadre de ce projet, de proposer un regroupement qui, sans réduire chaque production à la seule clef qui permettait de l'associer avec les autres, rende claire sa participation au contexte d'exposition. Objectif de transparence et refus d'un thème ou d'un titre passe-partout, sans pour autant occulter les lectures digressives face aux parcours suggérés.

Il fallait aussi que la proposition qui allait réunir les oeuvres ne corresponde pas qu'à un exercice abstrait, déconnecté, mais qu'elle réponde, au contraire, à des préoccupations ou des enjeux d'une actualité québécoise.

Dans un contexte d'éclatement des genres, des pratiques, des références, ce ne sont pas les avenues qui manquaient. Au fur et à mesure que le territoire s'est balisé, un parcours, parmi plusieurs itinéraires possibles, a surgi, s'est pratiquement imposé, indice de questions déjà inscrites au sein de l'équipe de travail: mêmes jalons théoriques, mêmes observations à partir des oeuvres, des expositions, de tout un contexte de création. Confluences et convergences.

Réflexions où se rejoignent références critiques d'ici et d'ailleurs, regards sur les productions internationales et questionnement sur une spécificité régionale ou nationale. Faut-il ajouter que le positionnement géographique et socio-culturel des artistes d'ici a son pendant chez les historiens de l'art, les conservateurs et critiques québécois.

Livrer, présenter une carte de l'exposition, un parcours, c'était aussi, ne serait-ce qu'implicitement, tenir compte de toutes ces données: inscription des oeuvres choisies par rapport à une actualité artistique québécoise d'abord, puis élargissement de ce cadre à une échelle canadienne et internationale. Interrogations aussi quant aux outils théoriques qui allaient être utilisés et nécessité de les ajuster (étant donné leurs origines diverses: européenne, américaine, canadienne, québécoise) à des productions neuves qui forcent celui ou celle qui veut les comprendre à se déplacer. Autrement l'exercice n'est rien de plus que l'application à des oeuvres inédites de notions toutes faites.

ENJEUX CRITIQUES

Proposer une exposition, c'est se confronter, chaque fois, à tout cela. C'est affirmer la pertinence d'un choix d'oeuvres, impliquer la cohérence du même choix, suggérer des lectures nouvelles, être en mesure de défendre et d'assumer lesdits choix en faisant voir des rapprochements, des antagonismes, des confluences, des frictions. Pari terrible!

Cohérence, convergence, mais aussi ouverture. Dans tout cela, il faut de plus compter avec l'effet de sédimentation de l'histoire (de l'art, des expositions) pour se positionner par rapport à cette épaisseur de sens et y aller également d'un objectif d'ouverture et de dispersion. Viser à ce que chaque oeuvre, chaque regroupement ait aussi le pouvoir de pointer vers le dehors dans d'autres directions et que ce qui est dit, avancé comme interprétation ne soit pas là pour enfermer mais pour pousser plus loin, solliciter d'autres lectures à partir, comme les oeuvres le font, de branchements tantôt évidents tantôt occultés, avec l'histoire des productions, de la théorie, de la critique. Enjeux, là encore, considérables.

Mais n'est-ce pas ce que chaque choix, chaque exposition (mais aussi chaque évaluation critique) remue. L'exposition évalue, critique à sa manière. Non pas tant en ce qu'elle fait le jeu de l'exclusion que celui de la prédilection. Elle privilégie en même temps qu'elle s'inscrit dans une histoire qui fait se rejoindre le local et l'international, pratiques et théories. Artiste, conservateur, critique et historien de l'art jonglent toujours avec beaucoup de pièces et de circuits.

L'équipe que nous étions, avec tous ces paramètres en tête (en têtes!) a ensuite tenté, avec le plus de lucidité possible, de mesurer le mode d'intervention qui allait être le sien, et cela en se demandant d'abord d'où partir.

Là, une nécessité s'est imposée, nécessité qui d'ailleurs était à l'origine même de ce qui faisait pour ses participants l'intérêt du projet: sortir de l'université, des livres et revues spécialisées et aller voir dehors. Soit dans les ateliers. Une exposition ne se déduit pas de lectures plus ou moins savantes; on ne conçoit pas un beau «thème» comme un contenant à remplir d'objets. Pas plus que les objets ne parlent d'eux-mêmes. Ils parlent à celui ou à celle qui, comme l'artiste, comme le conservateur, comme le critique ou l'historien et comme l'amateur fréquente l'histoire et les oeuvres.

Visiter les galeries, les ateliers, c'est donc réfléchir sur le surgissement d'œuvres nouvelles et voir ce qu'elles (nous) font, comment ces œuvres nous questionnent. Faire ces visites, c'est voir l'histoire de l'art contemporain en pièces détachées, avant même qu'elles n'aient été mises en histoire.

Reste alors à se donner une carte ou à entamer un parcours. La carte joue souvent à la «scène totalisante»⁽²⁾, elle vise à la lisibilité maximale, à l'homogénéité des territoires alors que le parcours s'autorise souvent aux déplacements, aux dépassements. Il y aurait peut-être à songer à une oscillation entre carte et parcours. Si la vision esthétique d'une exposition ne relève pas d'abord des concepts et lectures qui l'encadrent mais plutôt des figures précises et constitutives des œuvres, toute une aire de jeux s'offre au Robinson que devient chaque visiteur, chaque visiteuse, entre les suggestions qui lui sont offertes et les œuvres, puis entre les œuvres elles-mêmes.

MADE IN QUÉBEC

On entend souvent dire que l'art québécois opère sur un mode fragmentaire. Encore dernièrement, un intervenant bien connu de la scène montréalaise déclarait: «Y a-t-il quelque chose de plus québécois que la peinture détachée, éclatée, en morceaux?»⁽³⁾. Si l'affirmation était faite sur un ton qui tenait autant de la constatation que du reproche, elle rejoint, d'une part, quantité de nos observations et, d'autre part, elle est une confirmation supplémentaire quant à l'existence d'une pratique sur laquelle il faut s'interroger.

Il ne s'agissait pas pour notre équipe de proposer un «panorama» du fragment ou de voir, ou faire voir, du fragment partout, mais bien plutôt de présenter ce qui nous est apparu comme quelques-uns des aspects les plus pertinents et les plus significatifs d'un travail du fragment; cela en peinture autant qu'en sculpture ou qu'en des œuvres plus ou moins déterminées suivant ces catégories.

Que l'œuvre se constitue de fragments ou qu'elle se fragmente, qu'elle se propose comme totalité ou qu'elle contraigne à une perception-interprétation fragmentée, qu'elle joue de l'évidence ou qu'elle brouille les lectures, voilà bien des modalités retenues par une large part des productions québécoises contemporaines. Il y a là tout un travail qui vient poser le problème du surgissement de cet art face à d'autres options retenues ailleurs, la spécificité de son intervention et donc son identité. Pour qui est attentif aux recherches actuelles, force est de voir que le fragmentaire apparaît comme un lieu privilégié d'interpellation théorique et une résistance à certains discours de plus en plus informatifs et «constatifs». Essayons donc de voir comment ces œuvres s'inscrivent dans l'actualité des questionnements artistiques et théoriques, car tant que cette insistance sur le fragment continuera d'être pensée par les artistes, il faudra y revenir.

Il semble que la tête humaine requière l'intelligibilité ou du moins l'impression de totaliser.

Pascal Quignard⁽⁴⁾

Mais je dirais qu'à mon avis celui qui voudrait concevoir deux tableaux de la plus grande perfection, comme par exemple d'un Adam et d'une Ève, qui sont les corps les plus nobles du monde, il devrait faire dessiner l'Adam par Michel-Ange, et le faire colorer par le Titien, en empruntant la proportion et l'accord des parties à Raphaël; tandis que l'Ève serait dessinée par Raphaël et colorée par Antonio Corregio; ces deux [œuvres] seraient alors les plus beaux tableaux qui furent jamais faits au monde.

Giovan Paolo Lomazzo⁽⁵⁾

QUELQUES REPÈRES ÉPARS: UN POINTILLÉ

LE MORCEAU

En 1436, Leon Battista Alberti, le premier véritable théoricien de l'art de l'ère moderne, disait que la fonction du peintre était de «décrire avec des lignes et des couleurs, sur quelque tableau ou paroi qu'on lui donne, des surfaces semblables à n'importe quel objet»⁽⁶⁾. Il expliquait que les tableaux se composaient de corps, les corps de membres, les membres de surfaces. Le tout, à une certaine distance et d'un certain point de vue, s'organisait et le simulacre opérait. Il s'agissait de bien agencer les *morceaux* (plans de couleur) pour que dans l'œil du spectateur l'image se compose.

On passait, à ce moment-là, devant en cela les philosophes, grâce à la perspective de Brunelleschi et d'Alberti, d'une vision des choses organisée dans et pour l'œil de Dieu à une vision déthéologisée⁽⁷⁾ faite par et pour l'homme qui rendait compte de son expérience et qui tentait ainsi de la communiquer, partageant, littéralement, son «point de vue» avec ses semblables⁽⁸⁾.



Marqueterie, *Ville idéale*, Padoue, Sacristie du Duomo, XV^e

La marqueterie *représentait* bien ce qu'était le travail même de la peinture et de la perspective géométrique. Opérant en monochromie, en ton sur ton, jouxtant découpe de bois contre découpe de bois, elle faisait voir la multitude de *pièces* dont se constituait une image bien ordonnée. Un découpage savant et mesuré de la surface (Alberti avait déjà indiqué l'élimination de la profondeur) permettait d'offrir des images *unifiées* et cohérentes du monde⁽⁹⁾.

On sait que l'identité entre l'ensemble de l'univers perçu et sa représentation partielle sur la toile (ou dans la pierre) s'opérera, à partir de ce moment, suivant bien des modalités et vicissitudes. On connaît au XVIIIe siècle, par exemple, l'engouement du monde européen pour les *vedute*. Chacun voudra avoir chez soi une vue de Venise⁽¹⁰⁾. Les Anglais surtout ramenaient chez eux ces «tableaux-souvenirs» où «la représentation d'un 'motif donné' devait avoir la valeur objective du témoignage oculaire»⁽¹¹⁾. L'usage de la *camera ottica* (chambre noire) garantissait la véracité de ces «prélèvements de réalité».

À la même époque, tous les artistes qui se rendaient à Rome exécutaient des vues de la ville, des ruines du Forum qui constituaient un motif traditionnel. Là aussi, le même travail était réalisé à partir d'un ensemble perdu: Rome et ses vestiges.

Beaucoup plus tôt, Raphaël avait été chargé de la protection de ces vestiges. Relevés archéologiques, plans de la ville, on voulait reconstituer une identité perdue, une *totalité*. Baldassare Castiglione, le célèbre auteur du *Coutisan*, avait écrit à la mémoire de Raphaël: «Tu restitues dans son corps Rome déchiquetée»⁽¹²⁾. Encore au XVIe siècle, paraissent des ouvrages archéologiques voués à l'évocation et à l'exaltation de la Rome antique, à la «restitution» de son architecture.



Groupe de Laocöon, sculpture hellénistique du II^e siècle av. J.C., Musée Pio-Clementino; à gauche restauration du XVI^e siècle, à droite état actuel.

On fait de même avec la sculpture: on restaure, on complète, on refait les parties manquantes, ne supportant pas de laisser le corps des statues entamés. Ainsi de la figure principale du groupe du *Laocöon* à qui on refait un avant-bras jusqu'à ce que la découverte d'un fragment fasse, plus tard, apparaître la solution du restaurateur erronée. Le fragment est «une partie indûment détachée du tout»⁽¹³⁾. La beauté se définit en termes d'accord de toutes les parties, d'unité ordonnée à laquelle rien ne peut être ni ajouté ni retranché (Alberti). Le fragment, c'est alors le non-sens.



Martin Schongauer, v. 1430-1491, Griffon, gravure, 9,9 x 14,8 cm (Bartsch 93).

LE MONSTRE

À l'encontre de l'oeuvre à reconstituer, il y aurait le monstre. «Résultat d'une activité combinatoire, le monstre est, pour un cartésien, sans mystère, parfaitement transparent à la raison qui l'examine. Il suffit de le décrire pour le 'désarmer', le priver du faux prestige qu'il paraît d'abord posséder; et le décrire, c'est le décomposer en ses éléments constitutifs, c'est nommer les débris disparates qui le forment et situer chacun de ses débris par rapport aux autres: 'la chimère avait le devant d'un lion, le milieu d'une chèvre, l'arrière-train d'un serpent' [...] Ainsi la raison comprend les monstres.»⁽¹⁴⁾ Gilbert Lascault explique qu'une des possibilités de lecture du monstre consiste à défaire son unité et à isoler chacun des divers éléments qui le composent. «La forme monstrueuse est réduite à une mosaïque d'éléments dont chacun est doué d'un sens»⁽¹⁵⁾.



Barnett Mewmann, *The Way I*, 1951,
huile sur toile, 101,6 x 76,2 cm,
Musée des Beaux-Arts du Canada,
Ottawa.

LE HÉRISSON

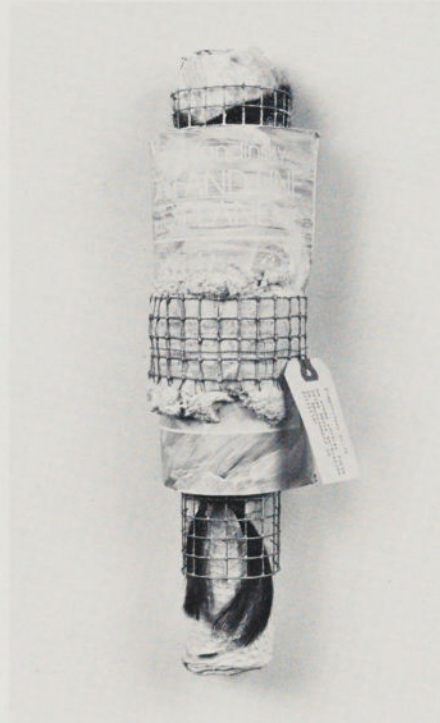
Tout à l'opposé du monstre, il y a le hérisson. Figure même de la modernité depuis les romantiques allemands, depuis cette fameuse phrase de Friedrich Schlegel disant que le fragment devait être clos comme un hérisson⁽¹⁶⁾. Il ne s'agit pas ici du fragment «classique» mais du fragment entendu comme «éclat clos sur lui-même», indivisible, «la figure privilégiée et indépassable de l'infini, de l'unique, de la totalité»⁽¹⁷⁾.

Si, comme l'écrit Anne Cauquelin, le discursif disperse ses éléments sur les chaînes du raisonnement, le fragment joue de l'instantanéité (tout est donné en un seul instant). D'un côté on a une unité dans ses liaisons, de l'autre la recherche de l'intensif; le fragment n'est plus non-sens, sens perdu, mais sens concentré⁽¹⁶⁾. Le hérisson deviendra donc un modèle de l'oeuvre.

Avant, l'oeuvre classique était achevée, ses composantes expliquées (et explicables), sa définition précise; l'oeuvre moderne sera ouverte, déhiérarchisée, discontinue; elle jouera de plusieurs échelles, déplaçant les repères. On est passé de l'oeil de Dieu puis de l'oeil de l'homme au centre des choses, à une perte de cette distance nécessaire à la lecture de la totalité. Fin de l'espace scénographique euclidien-albertien, nouveaux espaces ouverts, éclatés, morcelés.

LE PHAGOCYTE

Les dictionnaires nous apprennent que la phagocytose est un processus de défense cellulaire. Les phagocytes ont une fonction destructrice: ils ont la propriété d'englober et de détruire en les digérant les micro-organismes pathogènes, les éléments usés du sang et des tissus⁽¹⁹⁾. Selon Gilles Lipovetsky, le post-modernisme phagocyte tous les styles et autorise les constructions les plus disparates⁽²⁰⁾. Par rapport à certains aspects qui semblaient fondateurs de la définition du modernisme, ces oeuvres, cela a déjà souvent été dit, viennent briser le flux d'une continuité logico-théorico-temporelle.



André Martin, *Phagocytose n° 15*,
1982, techniques mixtes,
43 x 11 x 11 cm, collection
particulière.

Si, en effet, l'art actuel avale, s'incorpore tous les styles, toute l'histoire, tous les procédés, et si beaucoup d'oeuvres font voir tantôt discrètement tantôt avec ostentation les éléments qui les constituent (et nous sommes à un moment où on ne peut pas ne pas *tout* voir dans les nouvelles productions), en même temps que l'on note ces aspects communs aux productions actuelles, on observe aussi une très grande diversification des pratiques qu'on dit affranchies des credos et carcans modernistes coercitifs: poursuite ascétique de la spécificité, exclusion de l'extra-artistique (règles religieuses, sociales, optiques), conquêtes progressives et négatives d'une pureté du propos «art», rejet des normes antérieures mais nouveau dogme de l'auto-référentialité et dirigisme dans la recherche d'un code universel.

Toutes valeurs que viennent ébranler les pratiques actuelles. L'art moderniste était vidé de tout sens hormis le sens «peinture», «sculpture». L'art pur était vide. L'art d'aujourd'hui se remplit d'éléments qui viennent masquer sa désubstantialisation. On passe d'un vide absolu à un vide encombré, du refus de contenu à une indifférence aux contenus, du bloc monolithique à la mosaïque. Ainsi, à un registre plus général, parle-t-on de recherche de l'identité propre et non plus de l'universalité qui motiverait maintenant les actions sociales et individuelles, de la dissémination des critères du vrai et de l'art, de cohabitation de toutes les options⁽²¹⁾. Plus largement toujours, on voit souvent dans l'éclatement des langages artistiques le «reflet»⁽²²⁾ de la diversification des modes de vie, de l'érosion des identités sociales, de la désaffectation idéologique et politique. Tous les interprètes sont ensuite tentés (tentation bien légitime) de trouver, de proposer *un* principe qui ordonnerait toutes ces manifestations diverses⁽²³⁾.

QUEL FRAGMENT?

La difficulté, aujourd'hui, de traiter du fragment, de l'oeuvre du fragment, dans les productions actuelles tient, entre autres questions, au fait que la modernité a théorisé, on l'a vu, l'oeuvre comme fragment, et qu'elle continue de le faire⁽²⁴⁾. Ce qui n'empêche pas de chercher à voir comment certains aspects du fragment se jouent dans les oeuvres «post-modernes».

Ici, ce qui est en jeu, ce n'est pas l'oeuvre en tant que fragment au sens où les romantiques allemands l'entendaient, l'oeuvre jouant de son intensité, de son effet de rupture, de son insularité (bien qu'elle le soit aussi...)⁽²⁵⁾, mais l'aspect et l'organisation d'oeuvres qui se présentent tantôt tels des amoncellements de fragments incompatibles et indétectables (en opposition au monstre cartésien facile à déchiffrer), tantôt tels des vestiges douteux d'une improbable totalité. Il ne s'agit cependant pas de *réunir* (on hésite devant le mot!), de regrouper à tout prix des oeuvres sous une étiquette. Ni école, ni mouvement, ni revendication commune (mots désuets). En outre, les tentatives de lecture, les rapprochements, les analogies seront toujours cassés, interrompus, obligeant à des ajustements constants d'un registre à un autre; les points de contact, une fois établis, les ponts précaires, une fois franchis, il faut vite reconsidérer les outils il y a un instant opératoires, aussitôt devenus inappropriés. Et ceci, ce parcours en dents de scie, ces branchements toujours à refaire, ces passages incertains d'un palier à un autre, d'un genre à un autre, d'une espèce à une autre, tout cela ressemble à ce que les auteurs de *Rhizome* comparaient aux amours de la guêpe et de l'orchidée, du chat et du babouin⁽²⁶⁾.

Voilà un peu, imagine-t-on, ce qui se passera en termes de parcours pour le spectateur⁽²⁷⁾. La tentation, la virtualité d'une infinité d'associations, de rapprochements en passant d'une oeuvre à une autre, le dessaisissement, à chaque fois, de ce qui avait servi à voir ou permis une reconnaissance. Ce qui semble s'imposer aussi, c'est, advenant en chaque oeuvre, les mêmes ruptures, les mêmes (en)jeux avec les matériaux, les manipulations et ce qui serait de l'ordre du «sujet» (histoires, références, citations, époques, genres artistiques), que ceux qu'on expérimente en passant d'une oeuvre à l'autre. Grand nombre d'éléments d'«information»: «deviennent prééminents l'éclectisme, l'hétérogénéité des styles au sein d'une même oeuvre, le décoratif, le métaphorique, le ludique, le vernaculaire, la mémoire historique»⁽²⁸⁾.

L'OEUVRE DU FRAGMENT

Il faut voir ce que les oeuvres produisent:

- D'abord ça «déçoit» nos attentes d'unité, d'univocité, de communicabilité. On morcelle nos images de la réalité, celles du monde, celles que l'on a des oeuvres d'art, contredisant notre désir de nous retrouver en terrain familier, notre envie de totalité, de clarté.
- Il se produit de plus, à des degrés divers, un effet d'instabilité constitutive des objets eux-mêmes, à tous les registres: au registre pragmatique (celui de l'expérience: conformation de l'objet, disparité des matériaux, des techniques, des procédés) et au registre sémantique (celui de l'information, de la mémoire, des références, des symboles).
- Il faut aussi compter avec le heurt de ces deux ordres de lecture et les bouleversements qu'il a le pouvoir de provoquer⁽²⁹⁾.
- Après le didactisme des oeuvres modernistes, on a affaire, ici comme ailleurs, à des jeux plus libres; ce qui implique ce que d'aucuns ont appelé une décrispation, d'autres une démythification face à l'idée d'innovation, de révolution à tout prix, d'expérimentation à l'infini du projet moderniste. D'où multiplication des virtualités artistiques.
- Surgit alors la question de ce qui justifierait ces jeux, ces choix, ces pratiques. Une des réponses possibles consiste à dire que «S'il n'existe pas de paramètres pouvant être utilisés pour exprimer un jugement sur le monde, il n'existe pas non plus de point de vue privilégié permettant de choisir entre une avant-garde et une tradition»⁽³⁰⁾. Dans ce contexte-là, on peut voir «apparaître la possibilité du fragmentaire, d'une expérience née sous le signe du détail et du nomadisme»⁽³¹⁾.
- Toujours dans ce contexte, soit la faillite du projet moderniste de la constitution d'une unité socio-culturelle au sein de laquelle tous les éléments auraient trouvé leur sens, le risque est grand de se ramasser dans un «no man's land sémantique»⁽³²⁾.
- La question suivante concerne encore l'interprétation de ces pratiques. S'agit-il d'un dépassement du modernisme (ce qui revient à poser le problème en termes modernistes: poursuite, rupture, progrès) ou liquide-t-on l'héritage des avant-gardes⁽³³⁾?

LE FRAGMENT OÙ EST LE FRAGMENT

Les oeuvres que nous regardons semblent pousser plus loin que les oeuvres qui les précèdent l'effet de discontinu. Elles jouent en elles les conditions d'une difficulté de lecture, la redoublent. Elles augmentent l'effet d'inaisance face au fragmentaire. Non plus fragmentation de la vérité (impossibilité de constituer, de coller les pièces en un tout – l'oeuvre classique), mais mise en abîme, dans l'oeuvre, par l'organisation de ses composantes, de ce que le discours romantique-moderniste disait de l'oeuvre-fragment. Mise en abîme, car on *reproduit*, au sens où on expose et redouble, dans les oeuvres elles-mêmes, la structure d'inscription ou d'apparition de l'oeuvre moderniste dans son contexte. L'effet de surgissement, d'hétérogénéité, d'allotopie du fragment est repris dans le cadre des composantes mêmes de chaque oeuvre, de leurs rapports, associations, dissociations. On peut alors appliquer au fragment dans l'oeuvre, en le déplaçant, en trichant, ce qu'écrit Pascal Quignard: «La fragmentation est une violence faite ou subie, un cancer qui corrompt l'unité d'un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l'effort d'attention et de pensée de celui qui cherche à porter son regard sur lui.»⁽³⁴⁾

L'oeuvre-fragment des romantiques, c'est l'éclat infrangible, incandescent, concentré sur lui-même, en rupture avec tout ce qui lui est extérieur; elle est entité plus forte que les totalités discursives, les grands assemblages, elle est rupture avec les formes et les pratiques antérieures.

L'oeuvre fragmentée expose aussi l'oeuvre du fragment en étalant ses ruptures, ses désarticulations, ses incompatibilités internes, ses aménagements difficiles, ses interruptions, ce qui fait/ferait système et ce qui rompt les systèmes. Qu'elle se remplisse, se construise, dans la précarité le plus souvent, de matériaux et d'agencements évocateurs n'est pas pour surprendre. Mais dès lors, ce que nous avons, ce n'est plus le *tout-est-dans-tout* ni cet «éclectisme le plus cynique»⁽³⁵⁾ et le plus insignifiant, ce n'est pas le non-sens.

Il y a là un jeu avec le fragment visant à défaire l'utopie positiviste qui croyait saisir, maîtriser des objets d'étude, de connaissance. Le travail qui s'opère dans ces productions tend à produire un effet de déperdition accru chez le spectateur face à l'objet. Ce dernier n'est plus donné d'avance, qui l'attend, il faut que le spectateur l'invente, le construise. Son «malaise» tient autant à la sollicitation que lui adresse l'objet (dans sa matérialité, ses articulations visibles, le déclenchement de la mémoire) qu'à ce qu'il en fait. L'objet refuse de se proposer dans sa totalité, dans son insularité (ça fuit de partout...), dans un système; hormis celui jamais totalement systématique de la fragmentation, de la dissémination. Jamais le recours à l'histoire, l'enquête iconographique, l'étalage d'érudition, l'analyse formelle ou même la vigilance pragmatique ne combleront cela. L'objet résiste.

À ROME

Ce sont là des oeuvres particulièrement propices à une lecture opérée dans une discontinuité qui mimerait «la discontinuité de l'opération de penser» même⁽³⁶⁾. Mais aussi, chaque oeuvre devient la Rome, non plus telle que les archéologues depuis Raphaël la rêvaient, mais telle que Freud la constituait en modèle théorique; cette «Rome dont les époques survivaient *toutes* dans le *même* lieu, intactes et s'animant mutuellement»⁽³⁷⁾. Ville capable de «faire fonctionner ensemble les fragments de strates hétérogènes»⁽³⁸⁾, où «passé et présent bougent dans un même lieu polyvalent»⁽³⁹⁾.

Désir de totalité? À condition de ne pas reconnaître que les opérations d'interprétation du rêve sont conçues en fonction d'une reconstitution (identité) toujours retardée; à l'infini. Rien n'a jamais fini de faire toujours sens. L'analyse est, en principe, interminable et on sait que dans le discours de l'analysé toute représentation fait sens. *Rien n'est à exclure.*

Si l'âge moderne avait déjà avancé la polysémie infinie de l'oeuvre (Schlegel, Schelling, Freud,...), celle-ci n'affichait pas toujours cette diversité avec toute l'ostentation que d'aucuns auraient pu souhaiter. À la limite, dans leur complexité, les oeuvres de l'exposition apparaîtraient, au contraire, à ce point inépuisables qu'elles finiraient par être indéchiffrables, parce que trop pleines, «épuisantes»⁽⁴⁰⁾. Il y a là un rapport critique au *fragment* plutôt que simplement la réitération du projet moderniste, de ses injonctions qui sont alors ébranlées, questionnées.

Ces oeuvres, en plus de convier le visiteur à cette archéologie dessaisante, interminable, vertigineuse, dont parlaient déjà les discours modernistes, se jouent d'autant de lui (et jouent d'autant avec lui) qu'elles redoublent, à travers l'agencement de leurs éléments constitutifs (pistes et leurres), ce défi de la lecture. Elles la devançant, la miment déjà. Ainsi déjouent-elles nombres de ses stratégies... Moins que jamais, la lecture peut-elle se prétendre innocente ou objective!

A.L., janvier 1987

- 1.- Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1966, p. 11.
- 2.- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I, Arts de faire*, Paris, 10/18, «Inédits», 1980.
- 3.- Claude Gosselin lors d'une entrevue faite par Jocelyne Lepage, «L'art contemporain/Du problème de sortir du Québec»; *La Presse*, Montréal, samedi 10 janvier 1987, cahier F. pp. 1 et 2.
- 4.- «Une gêne technique à l'égard du fragment», *Furor*, Paris, 1984, p. 12.
- 5.- *Idea del Tempio della Pittura*, (Milan 1591), Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974, pp. 152-153.
- 6.- Leon Battista Alberti, *De pictura*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, «Biblioteca degli Scrittori d'Italia degli Editori Laterza», 1975, pp. 56 et 58. Notre traduction.
- 7.- Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975.
- 8.- La perspective linéaire d'Alberti à un point de vue/un point de fuite organise la représentation à partir de la pyramide visuelle érigée entre l'oeil de l'observateur et les objets qu'il regarde. Chaque spectateur peut ensuite positionner son oeil à l'apex de la pyramide qu'implique chaque tableau.
- 9.- Sur cette question de la marquerie, voir le chapitre V, de *La représentation en peinture et en sculpture et l'enquête de Varchi*, de Gilles Godmer, thèse de doctorat, Paris X-Nanterre, 1982. La problématique de la fragmentation dans l'art maniériste y est habilement explorée et exploitée.
- 10.- On en fera de «vraies» et de fausses, des justes et des fantastiques.
- 11.- Michael Levey, *La peinture à Venise au XVIIIe siècle*, Paris, René Julliard, 1964.
- 12.- Cité par André Chastel dans *Le Sac de Rome, 1527*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque illustrée des histoires», 1984, p. 202.
- 13.- Anne Cauquelin, *Court traité du fragment*, Paris, Aubier, «Res – L'Invention philosophique», 1986.
- 14.- Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 104.
- 15.- *Ibid.*, p. 337.
- 16.- Voir Ph. Lacoue-Labarthe/J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire – Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978.
- 17.- Cauquelin, *op. cit.*, p. 10.
- 18.- *Ibid.*, pp. 11 et succ. Nous ne poursuivrons pas fidèlement, ici, dans la direction où s'engage ensuite l'auteure quand elle spécifie que les deux attitudes impliquées plus haut se rejoignent en un lieu, celui de la «Vocation du sens» et qu'il faudrait produire une critique pour laquelle le fragment devrait être repensé comme «logique» singulière, *i.e.* le fragment en tant qu'«éclat détourné de la routine des enchaînements». De plus, tout cela repose la question de ce qui anime le travail de l'interprète: sujet (fini) pratique, Sujet (absolu) comme Système immanent à l'histoire et point de fuite de la critique. Pour quelques points de vue, voir Luc Ferry et Alain Renaut, *La pensée 68 – Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Gallimard, «Le monde actuel», 1985.
- 19.- On songe ici à **Phagocytose** d'André Martin, mai-juin 1982, une série de quinze objets qui se formaient à s'incorporer divers matériaux d'envergure sémantique riche et multiple. Ces oeuvres affichaient autant leur inébranlable cohésion, unicité, leur isolement que leur multiplicité compositionnelle et référentielle.
- 20.- Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide – Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, «Les Essais», 1983. Encore une fois, nous extrayons, mais sans fidélité à tout un contexte qu'il serait trop long de reprendre ici, cette notion de phagocytose que Lipovetsky glisse rapidement sans vraiment l'exploiter. Il faudrait aussi prendre le temps de faire voir le point de vue de l'auteur, notamment lorsqu'il explique que le post-modernisme n'est qu'une rupture de surface. Voir Ferry et Renaut, *op. cit.*, pour leur lecture de l'ouvrage de Lipovetsky.
- 21.- Lipovetsky, *op. cit.* Dans tout cela, seul demeurerait l'individualisme, «valeur cardinale».
- 22.- L'éternelle question: l'art est-il transparent...
- 23.- En dehors de certains théoriciens organicistes et marxistes, qui, aujourd'hui, proposerait des formules simples pour la modernité ou la post-modernité? L'économique, le politique, le culturel obéissent-ils au même principe? À titre d'illustration, la réponse de Lipovetsky: «Le style de vie moderne [et post-moderne] résulte non seulement des changements de sensibilité impulsés par les artistes il y a un siècle et plus, mais plus profondément encore des transformations du capital il y a maintenant soixante ans.» (*op. cit.* p. 95).
- 24.- Anne Cauquelin, dans *Court traité du fragment* ramène l'oeuvre d'art à une logique du fragment et ouvre ainsi une nouvelle aire esthétique.
- 25.- Quoique l'«étanchéité» des oeuvres modernistes ne soit pas aussi assurée qu'elle puisse le paraître. Celle-ci est en effet menacée par ce que Rosalind Krauss a nommé la perspective temporelle substituée à la perspective spatiale évacuée des tableaux par la planéité. La perspective de l'histoire vient alors enchaîner, associer les tableaux-fragments les uns aux autres. Voir «A view of modernism», *Artforum*, sept. 1972. Il y aurait, par ailleurs, à questionner comment la pratique sérielle vient modaliser le fragment.
- 26.- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Les éditions de Minuit, 1976. Ceci, à titre d'aide-mémoire: «Résumons les caractères principaux d'un rhizome: à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes.» (pp. 60-61).
- 27.- Le/la spectateur/trice fantasmé(e). Car préparer une exposition, la monter, c'est forcément baliser un ou des parcours, inventer une lecture idéale ou plutôt l'idéal de lectures ouvertes.
- 28.- Liste empruntée à Lipovetsky dont par ailleurs nous ne reprenons pas l'explication de la diversité des formes de l'art post-moderne en termes de manifestation du procès de personnalisation en jeu dans les sociétés post-industrielles: montée de l'individualisme résultant de la succession des différentes phases du capitalisme.

- 29.- Johanne Lamoureux, dans un catalogue publié en 1986 par le Centre d'art contemporain canadien – 49th Parallel, intitulé *Roland Poulin – Sculptures and drawings*, pose très nettement ce problème d'oscillation entre les deux registres concernés: «Certes, la «construction» évidente et instable des oeuvres a tôt fait de détourner l'impact du renvoi sémantique. La facture assemblée nous renvoie bien de la représentation à l'action; l'action d'un construire et celle, plus problématique, [...], d'un voir-la-construction. Mais l'effet pragmatique de la construction n'annihile pas tout de bon la possibilité sémantique et ne s'y substitue pas entièrement. La «construction» se laisse en quelque sorte virtuellement ébranler (par la possible résurgence du sarcophage au beau milieu de l'exploration des pièces), de façon à ce qu'à chacune de ces occurrences, elle puisse à son tour en relancer le dérèglement et démentir, brouiller, la forme invoquée... On aurait donc comme première différence le fait que la virtualité sémantique, loin d'assigner l'objet à un référent transcendant, participe à sa rhétorique déstabilisatrice sans être évacuée.» (p. 24.)
- 30.- Achille Bonito Oliva, «Points d'histoire récente», catalogue de la *Nouvelle biennale de Paris – 1985*, Milan, Paris, Electa France, 1985, p. 56. On n'a ici que le temps de faire apparaître la question, point celui de la débattre longuement. Encore faudrait-il d'abord se demander si la question est bien à poser en ces termes-là...
- 31.- *Ibid.*, p. 57.
- 32.- Marie Luise Syring, «De quelques aspects de l'historicisme contemporain», catalogue de la *Nouvelle biennale de Paris – 1985*, p. 68.
- 33.- Voir Jean-François Lyotard, *Le post-moderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
- 34.- Quignard, *op. cit.*, p. 12. Ajoutons que cet effet d'hétérogénéité est passager puisque l'oeuvre fragmentée apparaît aussitôt comme nouveau code. Nombreuses sont les manifestations dans l'art moderne (sans vouloir remonter aux maniéristes, même s'il y a là une piste des plus intéressantes) de l'oeuvre surréaliste à la performance, où s'opère le heurt et la réconciliation des «contraires». Les oeuvres que nous considérons chercheraient à préserver une part de cet effet d'hétérogénéité.
- 35.- Lyotard, *op. cit.*, p. 18.
- 36.- Quignard, *op. cit.*, p. 13.
- 37.- de Certeau, *op. cit.*, p. 337.
- 38.- *Idem.*
- 39.- Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des histoires», 1975, p. 317. Il s'agissait d'ailleurs d'un modèle de la vie psychique (plutôt que d'un «modèle onirique» comme l'écrivait M. de Certeau dans *L'invention du quotidien*) que Freud jugea en fait inadéquat car il aurait fallu une ville «[...] où rien de ce qui s'est une fois produit ne serait perdu, et où toutes les phases récentes de son développement subsisteraient encore à côté des anciennes.» (*Malaise dans la civilisation*, Paris, P.U.F., «Bibliothèque de psychanalyse», 1971, p. 13). Enjeu d'une totalité, ici, car «[...] rien dans la vie psychique ne peut se perdre, rien ne disparaît de ce qui s'est formé [...]; *ibid.*, p. 12. Sur cet aspect de «Rome» chez Freud, voir «Le tableau trouvé de la peinture perdue: Rome, Panini, Freud» de Johanne Lamoureux; à paraître à la revue *Trois*, septembre 1987.
- 40.- Ce qui intriguerait, ce serait tantôt l'abondance des fragments, tantôt l'évidence de leur présentation simultanée, ou même une trop apparente facilité de lecture qui ne peut que convoquer la méfiance.

CATALOGUE

Mireille Perron: Les récifs du récit

par Line Laroche

Celui qui cite a d'abord été séduit. Ainsi la citation est avant tout un travail de la séduction et sur la séduction. Elle se présente d'abord comme un repère de lecture et devient un point de départ privilégié, permettant, avant même que l'oeuvre ne soit comprise, qu'on fasse l'expérience de la reconnaissance.

La citation invite le spectateur à prolonger sa lecture, à établir une intimité avec l'oeuvre. Entendue comme séduction, elle sollicite par sa dynamique le regard vers l'espace du travail et favorise la construction d'objets mentaux.

Ces petits coups de foudre parfaitement arbitraires⁽¹⁾ qu'a éprouvés l'artiste, nous en recevons à notre tour le choc au premier coup d'oeil jeté sur l'oeuvre de Mireille Perron. Dans ses sculptures récentes, deux citations importantes surgissent: celle de la Princesse Marguerite, tirée des **Ménines** de Vélasquez, et donc spécifiquement du champ de l'histoire de l'art, et celle de Don Quichotte, personnage du roman de Cervantes, dont on pourrait dire qu'il appartient au domaine de la culture populaire. La longue silhouette décharnée, montée sur un cheval, fait ressortir mécaniquement les fragments d'un récit cent fois répété.... L'image, reconnue et connotée, travaille donc à inciter le spectateur à s'approcher de l'oeuvre et à y trouver d'autres plaisirs.

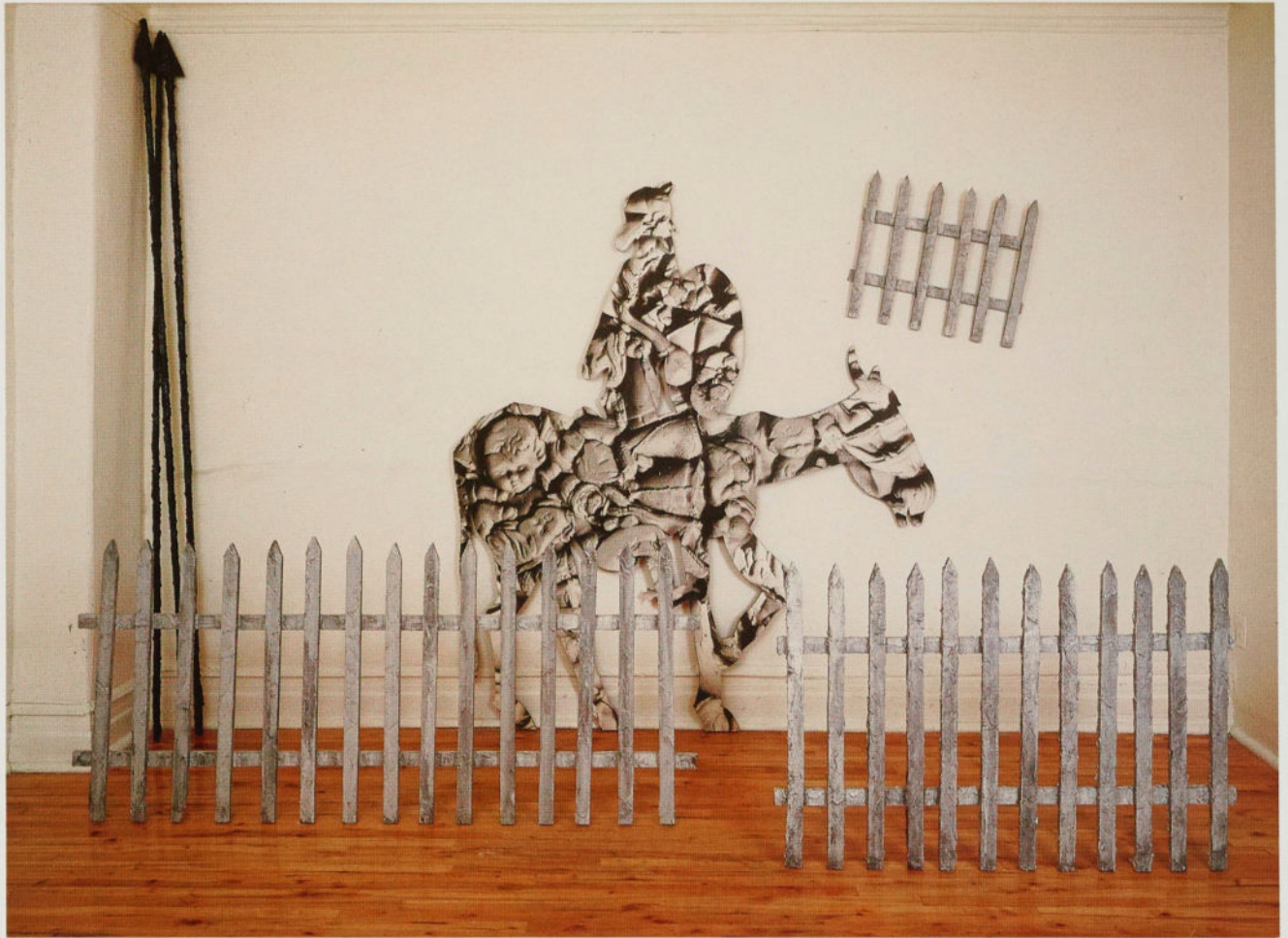
Déjà, la facture des personnages intrigue: un morcellement fait de gris, de blanc, de noir... En portant attention, on reconnaît soudain un visage, un bras, une jambe, un amoncellement de figurines de céramique sur lesquelles s'aperçoit la trace de la jointure des moules.

Le travail de l'artiste consiste à entasser pêle-mêle ces figurines de céramique commerciales alors qu'elles sont encore fraîchement moulées pour ensuite les photographier. La photographie est alors agrandie, découpée, montée sur un support, et finalement l'artiste redonne à ce montage des qualités sculpturales. Il est important de souligner ce passage de la sculpture (céramique) à la photographie comme première étape et le retour à la sculpture comme étape finale: la boucle est bouclée.

La surcharge, l'excès, la juxtaposition et la transposition des médiums sont les facteurs qui, loin de nuire à l'oeuvre, contribuent à la définir.

Mais tout cet éparpillement, cette abondance d'indices sont contrariés par la forme qui y est découpée: une silhouette aplatie par la photographie monochrome et qu'on «reconnait» pourtant du premier regard. Le découpage a permis de recréer des identités à partir de ces «minuscules catastrophes». Les objets qui servent de «sujet» à la photographie sont en vérité petits: l'agrandissement aux dimensions humaines de ces figurines repousse encore plus la recherche de leur nature (origine).

Si la photographie a presque toujours une fonction d'index, elle apparaît beaucoup plus ici comme une intrusion d'un nouveau médium venant alléger l'oeuvre d'un point de vue formel, mais en lui surajoutant, d'un point de vue de contenu, une série de pistes pour retracer le sens de sa structure.



18- **L'aventure côté cour no. 1,**
de la série *Questions politiques,*
1986

L'installation proprement dite des personnages les situe dans un environnement qui correspond bien aux titres. **L'aventure côté cour no 1** nous montre «le chevalier à la Triste Figure», ayant laissé ses armes de côté, poursuivant sa quête dans son monde de la représentation personnelle et subjective, où ce qui importe, ce ne sont plus les similitudes, mais les différences. Les éléments de cette sculpture font référence à des objets usuels, mais le travail de retouche, ou même carrément de calque, en change l'optique. De cette manière, quelques-uns des objets ont été fabriqués par l'artiste en reprenant des formes manufacturées, tandis que d'autres ont été repeints d'une couche épaisse et texturée; ils signalent ainsi l'intervention de l'artiste à tous les niveaux de la production.

L'aventure côté cour no 1 incite à un processus de lecture faisant référence à la construction d'objets mentaux. Il s'agit d'imaginer, de recréer, avec des détails fragmentaires, une unité de récit qui n'existe pas dans l'œuvre, cela à partir de la banque de nos souvenirs.

L'histoire côté jardin fonctionne autrement. Bien sûr, des similitudes s'imposent car les procédés de fabrication sont de même type. La mise en place semble elle aussi jouer sur le même genre de relations; pourtant tel n'est pas le cas. Il faut reconnaître que, si la silhouette du personnage évoque l'image d'une jeune fille, l'émergence de la figure de l'Infante Marguerite du tableau de Vélasquez demande une connaissance plus savante du corpus de l'histoire de l'art et même du corpus d'images de l'artiste elle-même.

Les objets qui entourent la princesse (le treillis, les outils de jardinage [culture], l'abreuvoir) sont aussi trafiqués par l'artiste. Mais alors que le bout de clôture perché en diagonale déséquilibre l'espace et nous éloignait du réel dans **L'aventure côté cour no 1**, le trottoir de ciment (sur lequel, d'ailleurs, attend et surveille le fidèle ami de la princesse) propose une perspective plus classique par sa disposition rigoureuse.

Pour préciser l'apport de l'ornementation au dispositif de l'œuvre, on pourrait dire qu'elle explicite la mise en scène narrative et formelle. Elle nous livre l'œuvre avec plus d'émphase que ne le ferait un indicateur ou un admoniteur; elle l'exhibe. Donc deux formes du désir de faire voir: la citation et les *ready-made* d'ornementation (treillis, clôture, dalles de ciment); traces de ce même désir.

En ce sens, il ne faudrait pas voir un effet de mémorisation dans le mécanisme de l'œuvre et l'emploi de la citation. Au contraire, la reprise d'un élément par sa forme ou dans son sens propre est un embrayeur visuel qui incite à une réflexion sur les rapports entre le réel et ses modes d'enregistrement. Ce n'est pas un souvenir, mais une répétition; ce n'est pas une utilisation ponctuelle et inébranlable, mais un itinéraire mouvant et souple.

1.- Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 24.

Mireille Perron

Née à Montréal, en 1957.

Études au Collège du Vieux-Montréal (Diplôme d'études collégiales en arts plastiques, 1977); Collège John Abbott, Ste-Anne de Bellevue (Études collégiales, technologie céramique, 1978-1980); Université de Montréal (Bacc. en Histoire de l'art, 1981-1983; Maîtrise en Histoire de l'art en cours). Vit à Montréal.

Expositions personnelles

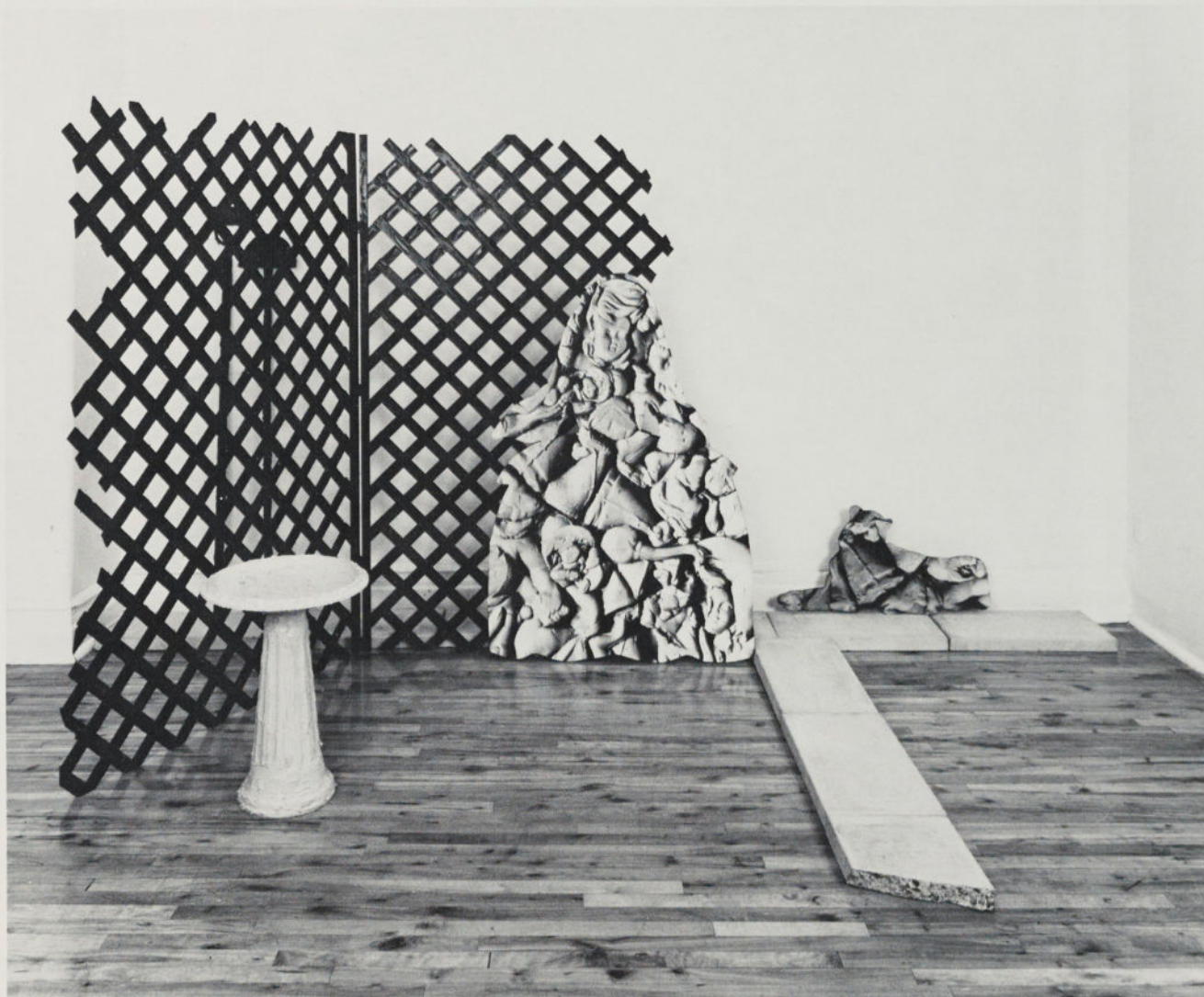
Galerie Interaction, Montréal, 1983
Galerie Interaction, Montréal, 1984
La Chambre Blanche, Québec, 1985
The Isaacs Gallery, Toronto, 1985
Galerie Powerhouse, Montréal, 1986
Centre de céramique Bonsecours, Montréal, 1987
Galerie Articule, Montréal, 1987

Expositions collectives choisies

Haystack Mountain School, Maine, U.S.A., 1983
Galerie Interaction, Montréal, 1983
Galerie du Centre Bonsecours, Montréal, 1984
Galerie Barbara Sylverberg, Montréal, 1985
Walter Phillips Gallery, Banff, Alberta, 1985
Mostra della nazione, Faenza, Italie et Mâcon, France, 1985-1986
où est le fragment, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987 (exposition itinérante).

Éléments de bibliographie

Chantal Charbonneau, «Retour de Faenza», *Vie des Arts*, Montréal, Vol. XXXI, n° 123, juin 1986, p. 77.
Québec-Faenza, Centre de céramique Bonsecours, Montréal, 1985. Catalogue d'exposition.
Première Biennale nationale de céramique, Corporation de la Biennale nationale de céramique, Galerie d'Art du Parc, Trois-Rivières, 1984. Catalogue d'exposition.
Hedwidge Asselin, «La première biennale nationale de céramique», *Le Devoir*, Montréal, 1984.
Janice Seline, «Action en terre», *Vanguard*, Vancouver, Vol. 12, n° 9, novembre 1983, p. 47.



19- **L'histoire côté jardin**, de la
série *Questions politiques*, 1986

Christiane Ainsley: Avec ou sans débordements

par Christine Bernier

La peinture de Christiane Ainsley provoque. Impossible au premier abord de se dérober à cette extravagante générosité des formes et des couleurs. L'artiste juxtapose les noirs aux blancs et les couleurs stridentes aux teintes rompues; elle oppose les surfaces de couleurs en aplats aux zones denses de motifs détaillés et de graffitis grouillants. Les tableaux présentent simultanément divers traitements: motifs – anguleux ou sinueux – peints ou collés sur la toile, ou encore extraits de la toile, formes peintes sur bois ou sur masonite. Tout cela s'enchevêtre et s'interpénètre avec aisance et liberté.

L'oeuvre intitulée **cette nuit-là il faisait très noir. oui très noir** se compose de deux éléments: un tableau légèrement incliné vers la droite, ainsi qu'une forme découpée dans le bois, que l'artiste place en-dessous du tableau et directement au sol. Les deux parties de ce dyptique se touchent en un point pour simuler un état d'équilibre précaire. A priori, ces deux objets dissemblables, irréductibles entre eux, ne manifestent que l'étrangeté de leur rapport. Mais leur accrochage, qui crée cet attouchement allusif et incongru, exaspère leur incompatibilité et nous révèle à nous-mêmes ce désir de les séparer l'un de l'autre. C'est la disposition des deux éléments qui réalise et résout à la fois leur contradiction.

Et enfin, l'équilibre furtif est rompu dans un autre tableau: **à quoi penses-tu**. Ici, le mouvement exacerbé, poussé à son paroxysme, se renverse. Une forme «est tombée» au sol. Ou émerge du sol; peu importe, car il semble que la tension de l'ambiguïté se soit transformée en confrontation évidente des antinomies: les formes se heurtent, se télescopent et pourfendent la toile. Séparée par une oblique en deux zones distinctes, l'oeuvre présente une surface lisse et métallique ainsi qu'une surface cahotique et colorée. Cette composition binaire crée une aération de l'espace pictural peu fréquente dans la peinture de Christiane Ainsley.

Cependant, tout comme l'autre oeuvre, **à quoi penses-tu** finit par révéler sa complexité. A y regarder de près, nous découvrons que bon nombre des motifs, points, lignes et hachures, ces petites fioritures que l'artiste affectionne, ont été refoulés jusque sur les rebords du tableau. Sa manière même de peindre, maintenant mise en exergue, nous fait voir que ce que nous trouvons n'est pas précisément là où nous le cherchions. La vérité de cette peinture pourrait donc être dans l'accumulation des fausses pistes et des artifices.

On remarquera en outre que les titres des tableaux ne semblent pas produire de sens à l'égard des oeuvres. Leur rôle est beaucoup plus indirect. Les titres proposent le pathos – avec ironie (?). Mais encore, ce sont des écueils qui nous renvoient au thème de cette peinture: les pots de fleurs.

Car l'artiste travaille toujours selon un motif qu'elle renouvelle périodiquement et qu'elle prend soin de nommer explicitement: il y eut donc les cycles des «félins», des «cocos» et des «pots de fleurs». Ceci mérite qu'on s'y arrête puisque Christiane Ainsley nous avait déjà habitués aux thèmes connotant la désinvolture. On dira sans doute que ce nouveau cycle des «pots de fleurs» devrait être traité sur un mode léger: à l'égard d'un bouquet de fleurs, c'est souvent toute la symbolique de l'état édénique qui émerge. Et déjà on cédera à la tentation de n'y voir qu'une intention ludique pour une peinture drôle, animée, colorée, stylisée, décorative, électrisante. Repentir. Il y a bien plus de retouches contrôlées que de joyeuse spontanéité dans cette production d'Ainsley.



1- à quoi penses-tu, 1986

Les pots de fleurs nous montrent d'abord comment l'artiste égare la figuration dans l'abstraction: car à regarder les tableaux, il n'est pas évident à première vue qu'il s'agisse là de bouquets de fleurs. En effet, ces multiples transplantations de formes retardent notre reconnaissance du pot de fleurs qui se refuse à l'anecdote. Il n'est pas le fil continu qui servirait à occulter les contradictions dans l'oeuvre, mais plutôt le motif à l'intérieur duquel ces contradictions peuvent coexister et se mouvoir.

Connaissant le thème, nous pourrions dès lors multiplier les possibilités d'interprétation. En revoyant **cette nuit-là il faisait très noir, oui très noir** dans le contexte que suggère le motif des pots de fleurs, la forme au sol peut être perçue comme une fleur tombée du bouquet, une fleur fanée, une fleur monstrueuse. Le monstrueux serait le caractère d'un objet qui, dans son rapport à son concept, se manifeste comme étant une disharmonie; en tant que monstrueuse, cette fleur équivoque nie la fleur tout en laissant subsister le concept de fleur. Déjà nous sommes loin du motif floral que suggère initialement cette peinture. À ce point, on aurait envie de relire le poème *À celle qui est trop gaie* pour rapprocher ces fleurs hétéromorphes des *Fleurs du mal* (et ajoutons que Baudelaire définissait ainsi son projet: «[...] opérer une création par la logique des contraires»).

Les titres et les motifs sont ainsi d'apparence contradictoire pour surcoder les oeuvres et égarer momentanément le spectateur. Et de cette prolifération de sens, de formes et de couleurs, nous voyons surgir des jeux d'artifices... On aura compris que les «joyeux pots de fleurs» sont en fait un simulacre; ils nous provoquent non seulement par l'exhibition du décoratif, mais encore par cet affleurement continu d'une stabilité équivoque. Les oeuvres proposent souvent la chute imminente – quoiqu'improbable – d'un de ses éléments; et les tableaux, en prenant toujours appui sur le plancher (de manière véritable ou simulée), se refusent à l'accrochage.

La peinture de Christiane Ainsley se présente comme un montage allusif qui favorise l'instabilité de la forme et l'hétérogénéité des fragments dont elle est constituée. Il faut donc lire au second degré cette intégration d'un mode léger lié au bouquet de fleurs; mais aussi, et plus encore, l'exaspération du décoratif que véhicule ce motif, jusqu'à ce qu'il soit impossible de saisir une signification globale et que surgisse, de toutes ces significations latentes, une dimension trouble.

Christiane Ainsley

Née à Valleyfield, Québec, en 1955.
Études au Cégep de St-Laurent, Ville St-Laurent (Diplôme d'études collégiales en arts plastiques, 1975); Université du Québec à Montréal (arts plastiques, 1975-1979).
Vit à Montréal.

Expositions personnelles

Galerie Laurent Tremblay, Montréal, 1979.
Galerie Graff, Montréal, 1982.
Galerie Daniel Beaudesne, Montréal, 1985.
«*Le bruit des vagues me fera-t-il oublier ton silence*», La Troisième galerie, Québec, 1987.

Expositions collectives choisies

New-York State University, Plattsburg, 1978.
Bourse Greenshield, Galerie UQAM, Montréal, 1978.
Colloque ART, Galerie UQAM, Montréal, 1978.
L'Art à l'université: constat, Musée du Québec, Québec, 1978.
Centre culturel de Bordeaux, Bordeaux, France, 1980.
Spécial Graff, Galerie Graff, Montréal, 1981, 1982, 1985, 1986.
Biennale de dessins et d'estampe du Québec, Montréal et Québec, 1983.
Artaire, Pavillon Mont-Royal de l'Université de Montréal, 1983.
Hypothétiques confluences, Galerie Jolliet, Montréal, 1983.
Affinités électives, Galerie UQAM, Montréal, 1983.
Development Arts: Canadian Exhibit, The University of Michigan-Flint, Chicago, 1983.
Artistes de la galerie, Galerie Daniel Beaudesne, Montréal, 1984.
Artistes de la galerie, Galerie Graff, Montréal, 1984.
Noël 1985, Galerie Treize, Montréal, 1985.
L'impureté, Galerie Aubes, Montréal, 1985.
Picasso vu par..., Galerie Treize, Montréal, 1985.
Peinture au Québec: une nouvelle génération, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985.
Conservateur invité: George Curzi, Galerie Treize, Montréal, 1985.
Graff 1966-1986, Musée d'art contemporain de Montréal, 1986.
À propos de..., Art diffusion international, Montréal, 1986.
Absurde, Galerie J. Yahouda Meir, Montréal, 1986.
III Premio de Grabado, Maximo Ramos, Espagne, 1986.
Nouvelles acquisitions, Musée du Québec, Québec, 1987.
où est le fragment, Musée d'art contemporain de Montréal, (exposition itinérante).

Éléments de bibliographie

Gilles Daigneault, «Sur les cimaises», *Le Devoir*, Montréal, 19 janvier 1986, p. 30.
Jocelyne Lepage, «Quand le lazer s'en mêle. D'une galerie à l'autre», *La Presse*, Montréal, 16 février 1985, p. S-1.
Manon Blanchette, «Galerie 13, Montréal, du 13 janvier au 10 février», *Vanguard*, Vancouver, vol. 14, n° 3, avril 1985, p. 45.
Marie Perrault, «Chats animés», *Spirale*, Montréal, avril 1985, p. 9.
Jean Tourangeau, «Peinture au Québec Une Nouvelle Génération», *Vanguard*, Vancouver, vol. 14, n° 7, septembre 1985, p. 13-14.
Peinture au Québec: une nouvelle génération, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, mai 1985. Catalogue d'exposition.
Pascale Beaudet, «La Peinture au Québec – Une nouvelle génération», *Vie des Arts*, Montréal, vol. XXX, n° 120, automne 1985, p. 18 à 21.
Suzanne Lemire, «Christiane Ainsley ou la générosité mise en peinture», texte pour l'exposition «*Le bruit des vagues me fera-t-il oublier ton silence*» à la Troisième galerie, Québec, janvier 1987.
Marie Delagrave, «Christiane Ainsley à la Troisième Galerie. Des papiers découpés exubérants et rieurs», *Le Soleil*, Québec, 31 janvier 1987, p. D-6.



2- cette nuit-là il faisait très noir.
oui très noir 1986

Harlan Johnson: Rémanence

par Geneviève Marot

Le sens du mystère, c'est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les doubles, triples aspects, des soupçons d'aspects (images dans les images), formes qui vont être ou qui seront, selon l'esprit du regardeur. Toutes choses plus que suggestives, puisqu'elles *apparaissent*.

Odilon Redon, «A soi-même»

L'inscription de motifs figuratifs dans la matière picturale est au cœur de la problématique de l'oeuvre de Harlan Johnson. Cependant, alors que cette inscription permettait un jeu plus ample dans l'espace plus informel des «Tentes» (toiles non tendues sur châssis), par un effet recherché de camouflage dans l'effusion des pigments, elle resserre ici, dans un format réduit et intimiste, la complexité du propos. Aborder le problème de la figuration «de front» n'est pas sans poser un geste de défi à l'égard du modernisme.

Il y a en effet dans cette production récente, une véritable tentation du figuratif, un figuratif qui serait manifestation d'un désir de prendre possession de l'espace pictural, au centre même de la toile.

Toute une série d'indices sont là: la structure rectangulaire du support, renforcée par la frontalité du plan, l'allusion du triptyque retenant l'aspect de l'icône. Cependant, par ironie, une accumulation «d'accidents» vient déstabiliser l'effet d'icône envisagé. Le plan se fracture, la rupture contamine les motifs dans une tentative de démantèlement de l'image, la réduisant à une existence incertaine dans un espace rompu où elle tente vainement de se constituer.

Cette contrariété du sens, induite par un excès «d'erreurs», introduit le spectateur dans un lieu énigmatique de lecture qui le tient captif et errant, dans un espace qui ne cesse de contredire ses limites, dans un perpétuel passage entre le contemplatif de l'image et la séduction de la matière.

La question de la figuration s'énonce ici d'une façon tout à fait singulière. Elle ne se pose pas d'emblée dans un geste délibéré de s'affirmer, que ce soit par le recours à une certaine violence expressionniste ou à un retour à l'innocence, à une «barbarie primitive». Elle est elle-même l'objet de ce questionnement. Ici, la violence est toujours calme. Il y a bien une érosion qui se produit quelque part, par ces coupures, ces ruptures, ces sectionnements de formes et de structures. Mais cette érosion n'intervient pas comme une suite de rejets visant une spécificité quelconque, une affirmation, un éclaircissement de sens. Elle ne se pose pas comme un acte de destruction. Il y a plutôt là une énonciation de possibilités visuelles et formelles mettant intentionnellement à distance tout stationnement, toute fixation, au profit d'un processus, d'une expérience, d'un vécu de l'oeuvre. Adopter la position instable des «possibles», c'est mettre en évidence des genèses, des mécanismes.

C'est pourquoi on entrevoit le rôle du figuratif dans cette oeuvre, non comme élément surajouté à des propositions formelles dont il ne constituerait pas la trame, mais comme agent déstabilisant de l'espace plan et représentatif où il s'offre comme le lieu de sa propre mise en scène.

Constituée de trois panneaux distincts par le format, le matériau et le traitement, et cependant close dans l'encadrement du châssis, cette oeuvre, **Racines**, ne suggère ni désarticulation ni unification des éléments qui la structurent. Elle argumente autour de l'inachevé, de l'incomplet et du caché. La rupture est déjà là, dans l'absence de tout repère stable et dans l'inefficacité d'une approche purement formelle. Par sa force calme et méditative, elle incline le spectateur à une certaine intimité plutôt qu'à la recherche immédiate de son fonctionnement. Elle incite à une approche comme celle qu'Antonin Artaud admirait dans le théâtre balinais, cette sorte de «physique première», ce «langage par signes», «directement communicatif». ¹ Ces têtes coupées, dédoublées, ces troncs racines qui interagissent dans la structure étagée du plan suggèrent que voir n'est pas ici un acte simple. On entre-aperçoit, on devine plus qu'on ne voit, avec l'impression de manquer toujours quelque chose. Par leur effet visuel d'étrangeté, ces signes constituent une sorte de figuratif du désir, un trope ², et produisent un appel de sens intense, immédiat avec la mémoire. Soumis à l'ordre de l'accident, du précaire, ils creusent un abîme permanent entre la forme et l'intelligible qui les figent en images ambiguës. Les têtes dédoublées pourraient se lire comme une figure d'un en-deça de l'image, parce qu'elles renvoient à un envers du visible, à un au-delà de la toile, et visent à une sorte d'écriture intérieure: les plans fracturés incitent à imaginer quelque chose qui serait de l'ordre du caché au lieu même des anfractuosités du tableau.



9- Racines, 1986

S'il y a effet d'icône, celui-ci se produit par la concentration du regard dans la matière picturale et non par une imagerie relevant d'un code représentatif ou narratif. Paradoxalement, la fragilité de l'image fait surgir cet effet de présence. Ces signes, par leur capacité de fasciner et de capturer le regard, ne cessent de le retenir au-dedans du champ intense de l'oeuvre. Semblant assurer leur prééminence dans le visible, ces formes qui émergent avant tout du panneau de bois, des cavités dégagées du métal et de la pigmentation de la toile, restent solidaires de la matière pour exalter ses effets. Ici se combinent étrangement matière picturale et force mentale. La représentation est soumise à la dramatisation du sensible et à la théâtralisation du visible, dans un mouvement de recul permanent vers un centre absent, d'où le recul à l'infini vers ce qui se dérobe.³

Cet effet de mémoire joue à l'encontre de l'idée de complétude de l'oeuvre. Associatif et fragmentaire, il opère en fonction de retours et détours, et non pas dans une logique obligée de références. Il provoque une décripation des codes figuratifs et formels qui n'est pas de l'ordre du morcellement, mais d'une convergence sans continuité. Cette convergence est exprimée par les signes figuratifs qui se prolongent d'une surface à l'autre sans former pour autant une image unique et homogène. Chaque panneau-image semble reproduire et reformuler le précédent dans l'unique intention de renvoyer au processus, à l'acte de peindre qui l'a initié. Il y a un désir manifeste du geste surpris dans l'acte.

À cet effet de mémoire se superpose celui de répétition produisant ce ressassement dans toute la composition. Elle assure l'aspect construit et déductif qui s'attache principalement aux éléments formels de l'oeuvre. Une sorte de rituel est convoqué ici: répétition symétrique des têtes, des troncs, des racines, des panneaux, répétition qui refuse la déduction, d'où la nécessité de brisure permanente.

La formule répétitive amplifie la résonance de chacun d'eux. Chacun mime l'ensemble en l'interrompant et se contraint à ne pouvoir qu'éternellement devenir, jamais s'accomplir.⁴ Il y a toute une métaphore de l'inachevé qui se manifeste ici: les racines indiquent ce qui reste souterrain, les troncs sont à l'état d'ébauche, les têtes semblent vouloir sortir du lieu où elles se tiennent immobiles.

Sur le plan formel, le cadre ne se présente pas comme affirmation ou annulation de l'image, il argumente sur son propre statut. En se «citant» dans le plan, il en reformule ses modalités et rend inopérante toute fixation de ses limites: il suggère qu'un autre panneau pourrait être éventuellement ajouté et que la manière dont il se présente est une forme aléatoire. Il introduit dans le même temps un questionnement sur le format, d'où ses dimensions différenciées dans le plan en autant de formulations différentes. Le plan lui-même n'est pas une structure fermée à deux dimensions, il se reproduit au-delà de sa propre structure, laissant évoluer l'image, sans introduire une dialectique figure-fond.

Un même lieu de tension s'opère dans **Augure**: le plan de la toile subit une série d'interventions visant une distorsion de son espace, par l'inscription sur la surface du motif ingénieux de l'escalier. Tout en redoublant la structure répétitive du support, ce motif joue comme agent provocateur de l'espace plan: la surface s'étire ou se rétracte, produit un effet d'avancée ou de profondeur. Cette contradiction de la surface se trouve renforcée par la métaphore du panneau qui renvoie «à toutes les directions». D'autre part, la position inversée de l'oiseau neutralise tout repère de haut et de bas. Ainsi, à ces images sans représentation et sans narrativité, correspond une surface qui n'en assure pas le «fond».

Ce jeu de déconstruction des frontières n'opère pas seulement une série de refus du définitif, il produit un véritable discours sur la matière. Le matériau, ici des morceaux de cuivre, devient pure notation de couleur, se confond à la touche pigmentaire. Dans **Racines**, le panneau de métal produit une lumière diffuse dans toute la composition et rappelle quelque chose de byzantin; tandis que le panneau de bois évoque un aspect médiéval. Ces connotations ne renvoient pas intentionnellement à une «histoire» des matériaux, mais provoquent un effet de mémoire au même titre que les motifs. La matière picturale se charge elle-même de sens. Ce que l'on pourrait lire serait un dépassement de la querelle figuration-abstraction, par l'adoption d'une structure en rhizome ouvrant sur un espace à plusieurs dimensions. Chaque matériau exalte les possibilités de sa pratique et laisse l'artiste maître de ses décisions. Les racines deviennent pures coulées de couleur, les troncs et têtes deviennent taches et rythment la surface en promenant le regard à travers une multiplicité d'effets de matière, qui sont de l'ordre du choc et du chant.

Voici une oeuvre qui revendique du senti et du perçu, qui allie à la rigueur de sa démarche une sensibilité exprimée dans une affirmation de l'acte de peindre, comme faisant signe et sens à la fois. Une oeuvre qui tient à garder le flux de son processus. Elle permet de découvrir les choses petit à petit, assurant le primat de l'expérience sur le savoir, une expérience qui, comme la mémoire, est associative et fragmentaire. D'une mémoire qui est mémoire du travail peint, mise en scène de l'acte même de représenter. Ici, la figure-clef est le souvenir comme complément du vécu. C'est précisément ce qui met dans cette oeuvre un certain désarroi, un désarrangement.

1.- Cité dans l'article de Anne-Marie Duguet, «Les vidéos de Bill Viola, une poétique de l'espace-temps», *Parachute*, no 45, Montréal, déc., janv., fév., 1986-1987.

2.- Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, Paris, Editions Galilée, 1984.

Trope: «Les avantages des tropes sont premièrement de désigner les choses qui n'ont pas de nom; deuxièmement de donner du sens et des couleurs à celles qui ne tombent pas sous le sens.»

3.- *Ibid.*

4.- Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

Harlan Johnson

Né à Halifax, Nouvelle-Écosse, en 1956
Études à l'Université Concordia, Montréal, Québec (Bacc. en arts visuels, 1976-1979; Maîtrise en arts visuels, 1985)
Vit à Montréal.

Expositions personnelles

Galerie Bourget, Université Concordia, Montréal, 1980
Galerie d'Art Monkland, Montréal, 1982
Galerie J. Yahouda Meir, Montréal, 1984
Galerie Strutts, Sackville, N.B., 1984
Galerie J. Yahouda Meir, Montréal, 1985
Galerie Horace, Sherbrooke, Québec, 1985
Galerie J. Yahouda Meir, Montréal, 1986

Expositions collectives

2 X 4, Galerie Optica, Montréal, 1978
Constat, Musée du Québec, Québec, 1979
Troisième Biennale du Québec, Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1981
Directions nouvelles, Montréal-Toronto, Édifice Reine-Elizabeth, Deuxième foire internationale de l'art de Toronto, Toronto, 1982
Aspects de la peinture montréalaise contemporaine, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal, 1982
Faye Fayerman et Harlan Johnson, Galerie Sommerville, Montréal, 1982
Treize à Optica, Galerie Optica, Montréal, 1982
Exposition de la Collection prêt d'oeuvres d'art, Musée du Québec, Québec, 1983
Exposition de groupe, Galerie Grünwald, Toronto, 1983
Quebec connection, Harbourfront, Toronto, 1983
Quatre jeunes peintres montréalais, Galerie Bishops-Champlain, Université Bishops, Lennoxville, 1983
Acquisitions récentes – Oeuvres sur papier, Centre des Arts de la Confédération, Île-du-Prince-Édouard, 1983
9" X 9", Galerie J. Yahouda Meir, Montréal, 1983
Exposition de la Faculté, Galerie Bishops-Champlain, Université Bishops, Lennoxville, 1984
La Collection prêt d'oeuvres d'art, Musée du Québec, Québec, 1984
The figure: a selection of Canadian painting, Burlington Cultural Center, Burlington, Ontario, 1984
Face à face, Galerie Powerhouse, Montréal, 1984
L'eau et le vent, Festival du Vieux-Port, Québec, 1984
Montréal tout-terrain, Clinique Laurier, Montréal, 1984
Biennale de la Faculté, Galerie d'Art Concordia, Montréal, 1985
où est le fragment, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987 (exposition itinérante)

Éléments de bibliographie

Fella GRUNWALD et Diana NEMIROFF, «The return to the image at Art Toronto '82», *Art Magazine*, janvier 1983, p. 21, 22, 23.
Diana NEMIROFF, «Harlan Johnson: Monkland Art Gallery», *Vanguard*, mars 1983, p. 28.
John COLLINS, «Harlan Johnson; Y Y Z Toronto», *Arts Atlantic*, printemps 1984, p. 8.
S.V. GERSOVITZ, «Harlan Johnson paintings; Galerie J. Yahouda Meir», *Arts Atlantic*, printemps 1984, p. 10.
Jean Jacques BERNIER, «Shelters», *Canadian Magazine*, automne 1985, p. 96-97.
Gillian BOND, «Harlan Johnson: recent works», *Arts Atlantic*, printemps 1985



10- Augure, 1986

Mary-Ann Cuff: L'écart dans la peinture

par Yvan Moreau

L'organisation des plages colorées et texturées dans l'oeuvre de Mary-Ann Cuff, investit et provoque des relations entre les formes proposées. Les jeux de matière activent les contours, produisent des glissements entre les figures et rendent possibles des associations entre les éléments constitutifs du langage pictural. Les couleurs, les motifs débridés dirigent le regard pour délimiter des surfaces, tout autant que la ligne et le trait, pour ensuite créer des liens visuels. Les espaces colorés, porteurs de traces et de marques, dynamisent la surface.

La découverte d'un motif, tantôt abstrait tantôt figuratif, engendre une expérience de la surface peinte, du déploiement de la couleur, de la ligne, du trait, des échelles, du cadrage et du format, et elle renvoie à une autoréférentialité iconique où, par exemple, le motif en appelle à la chaîne de motifs.

De plus, un perpétuel mouvement de va-et-vient entre les formes plastiques permet, à travers une confusion d'effets localisés, l'identification des procédés picturaux dont l'observation dévoile la mécanique des structures et des techniques permettant de souligner les modalités du pictural.

La combinaison de motifs ambigus, achevés ou non, permet la reconnaissance de fragments proposés par la matière. Ces fragments irréductibles à un tout, permutable, escamotable, sont en réagencement constant dans l'espace. Autonomes et enchaînés, ils entraînent une production de réseaux rhizomatiques. Les fragments ne sont ni totalitaires ni globalisants. L'amoncellement fragmentaire de la matière et des formes plastiques fixe l'attention sur un détail mais, en un clin d'oeil, la perspective change et un nouveau détail surgit. L'effet de détail devient un effet de découverte dû au positionnement de repères en plusieurs points. Le détail limite le champ d'observation en même temps qu'il ouvre le regard vers d'autres localisations spatiales, forçant le déplacement du spectateur.

Les informations ou données visuelles à l'intérieur d'une combinatoire de perceptions extensibles incitent à un désir de voir. Grâce à la mémoire qui réunit les chemins parcourus, selon un phénomène d'inscription/effacement/enregistrement, les fragments sont répertoriés. C'est de cette manière que le fonctionnement de la mémoire produit des associations multidirectionnelles permettant une reformulation aléatoire de l'oeuvre. La série d'appels et les bribes d'images que la matière provoque, ramènent la complexité de l'objet à une fabrication «machinique» du système exposé. La capacité des éléments à interagir entre eux occasionne des points de fuite démultipliés où des formes apparaissent, des textures se précipitent et des figures surgissent, tandis que d'autres s'éteignent. Les expérimentations de l'organisation picturale et plastique obligent un regard mouvant et fugitif face à une multiplicité de branchements. Les trajectoires possibles suggèrent des rassemblements ponctuels de fragments qui sont arbitraires. Ce qui apparaît désordonné est pourtant bien ordonné, car ce qui doit être visible dans les saisies partielles de la manifestation de la matière, ce sont les procédures techniques régissant la composition dans un temps continu d'une fabrication/perception. La composition, en tant que moyen, fait apparaître la construction des oeuvres comme une suite de décisions. Le circuit ou l'acte de peindre intervient sous des formes de pulsions instinctives, demandant des inventions continues, pour se transformer en sensations picturales.



5- Sans titre, 1986

Les débordements de surfaces, de plans, isolements d'indices pour l'observation demandent au spectateur de scruter tous les recoins du support à la découverte de formes touffues, brouillées. L'amplification de la matérialité du support, charpente cartonnée, est donnée par le découpage, c'est-à-dire par la manière de trancher, de délimiter l'espace peint pour figurer des relations entre les formes plastiques. À travers l'excès de la facture, des itinéraires, des parcours, des fuites aménagent une mise en forme des moyens picturaux, supports d'une narrativité potentielle. L'unité, la lisibilité sont rompues, court-circuitées par le concept d'abstraction qui conditionne la peinture en fonction de la structure. Mary-Ann Cuff profite largement des ressources du désordre, suscitant un parcours interrompu où l'ébauche et l'esquisse côtoient la finitude. Le système chromatique, agent de déstabilisation, participe également aux exigences de la composition en formant des ruptures de tons et de textures. C'est ainsi que des discontinuités et des fractures participent à la formation de mêmes frontières.

Les oeuvres, circuits mobiles et circulaires, présentent la matière et ses possibilités «fragmentatoires» selon des mouvements énergétiques correspondant à des pulsions gestuelles. Les fragments sont captés sous la forme d'une instantanéité sans laisser croire à une idée d'unité, restrictive de sens, mais plutôt comme entités de l'oeuvre permettant des axes directionnels. Ils produisent des ruptures, des déséquilibres qui assurent leur présence dans le processus de structuration des oeuvres. L'accumulation chaotique des éléments structuraux, casse-têtes inachevés, stimule la perception qui s'affole par la mise en évidence de distorsions, d'élancements et de déséquilibres dans l'appréhension de la matérialité et, par la même occasion, dénonce l'impossibilité d'occuper un point de vue idéal.

Les multiples visages des procédures et des facteurs matériels proposent des images diffuses et brisées ne s'assimilant pas à un tout. L'effet de camouflage, idée d'effacement du détail ou de l'ensemble, dissimule les informations visuelles et crée des ambiguïtés relationnelles entre les composantes de l'oeuvre. L'assemblage fêlé perturbe la vision et rend possible les interrogations sur la mise en espace et sur le rendu des volumes des motifs laissés incomplets. Le spectateur, à chaque instant, croit qu'il a réussi à voir tout ce qu'il pourrait voir de son point d'observation, mais surgit toujours quelque chose dont il n'a pas tenu compte. Les observations pratiquement illimitées renouvellent les processus de fabrication expérimentés par le producteur/concepteur.

Mary-Ann Cuff

Née à Sainte-Agathe-des-Monts, Québec, en 1956.
Études à l'Université d'Ottawa, Ontario (Bacc. en arts visuels, 1976-1979).
Vit à Montréal.

Exposition personnelle

Peintures récentes, Galerie Jolliet, Montréal, 1984.

Expositions collectives

Hypothétiques confluences, Galerie Jolliet, Montréal, 1983.

Montréal tout-terrain, Montréal, 1983.

Papier-matière, Musée d'art contemporain de Montréal, 1984.

Peinture au Québec: une nouvelle génération, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985.

Les expressions de la différence, Walter Phillips Gallery, Banff, Alberta, 1986.

A propos de..., Art diffusion international, Montréal, 1986.

où est le fragment, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987 (exposition itinérante).

Éléments de bibliographie

Johanne Lamoureux, «Hypothétiques confluences», *Parachute*, Montréal, n° 31, juin, juillet, août 1983, p. 41.

Martine Meilleur, «Volubilitas», *Galerie Jolliet*, Bulletin n° 15, Montréal, juillet 1983, pp. 13-15.

Lawrence Sabbath, «Young painters share common themes in city shows», *The Gazette*, Montréal, 14 avril 1984, p. 12.



Sans titre, 1986, (détail)

Marc Garneau: Excursions

par Emeren García

Lorsqu'on se propose de voir l'oeuvre picturale de Marc Garneau, il faudrait tenir compte qu'il s'agit d'une pratique attachée aux modalités dramatiques de l'acte de peindre.

Pour voir son oeuvre, et surtout pour parler de ce que Marc Garneau nous fait voir, il ne faudrait pas reconnaître uniquement une production en liaison avec l'expérience moderniste, par sa manière, par exemple, de rappeler à la peinture sa fonction dynamique à l'intérieur d'un espace autonome. On peut y voir aussi une production qui renoue avec la rhétorique de l'informel, dans l'intention de marquer ses distances avec la prolifération des inventions visuelles d'une société techno-scientifique. C'est en marge de ce contexte de communication de masse que s'opère la pratique de Marc Garneau, mais c'est par rapport à ce milieu actuel qu'on comprend l'orientation de sa démarche vers une production à caractère expressif et abstrait. La particularité de ce choix réside dans le fait qu'il ne peint pas que des formes abstraites; il construit des relations picturales pour aborder de différentes façons l'enjeu de la forme et de la matière, non seulement sur un même support, mais aussi d'une oeuvre à l'autre¹.

Les oeuvres de Marc Garneau s'élaborent comme des espaces d'expérimentation. Comme dans le «poétique»², chaque oeuvre de l'artiste évoque une proposition plastique qui n'a pas pour but l'aboutissement d'un fait, mais l'accomplissement d'une expérience. **Élégie onirique** et **Élégie diurne**, de par leur titre, se distinguent par des marques différentes de fuites et de parcours. Ce qui permet aux tableaux d'être perçus comme des mises en scène (espaces de l'onirique et du diurne) et de céder au caractère pictural de la production d'effets.

Élégie onirique, se traduit en une toile solidement installée et peinte sur toute sa surface d'une seule couche de couleur. Elle se présente sur un fond réduisant les tensions, mais viennent s'ajouter à ce plan stable de violentes marques: collage de morceaux de toile, grattage du fond peint par des lignes acérées et inscription de traits verticaux prononcés. Ces contrastes violents se déploient sur toute la surface de la toile. Avec **Élégie diurne**, il y a une inclination vers l'aigu des formes. Dans cette oeuvre le traitement pictural est différent. Cette fois-ci, la surface peinte insiste sur les formes issues de l'empâtement des couches colorées. On entrevoit les premières couches de couleur, sur cette surface, revêtant un aspect de tache peinte (la forme verticale au centre et celle qui l'entoure). Pour arrêter un mouvement possible de ces taches, des morceaux de toile sont collés sur l'empâtement. Ces accords dissonants s'équilibrent par l'adjonction d'une base peinte (au bas du tableau) qui assure une certaine stabilité dans l'espace clos de la toile.

Chaque oeuvre est longuement travaillée et chaque séquence du procès pictural doit être méticuleusement planifiée pour permettre les «improvisations matérielles» (effets de la matière). Ce faisant, l'artiste assume la responsabilité des moyens de sa pratique, mais n'arrive pas à contrôler les résultats. Il s'agit d'une gestualité dirigée³ qui dégage la matière picturale. Les composantes gestuelles, les coups de brosse, de crayon et de mains permettent de provoquer des effets plastiques qui tiennent plus de l'acte que du résultat.



6- **Élégie onirique**, 1986

C'est par l'équilibre de l'improvisation incontrôlable et de la maîtrise volontaire que Marc Garneau arrive à reprendre et à reformuler des inscriptions picturales dans ses oeuvres. Il opère de ce fait des relations opposées: les traits d'une touche lourde, presque écrasante à chaque oeuvre; le découpage de morceaux de toile pour les saisir morcelés; la résonance constante d'un fond en aplat qui resurgit dans chaque oeuvre. Ces relations s'établissant sur les divers supports subissent des transformations et redéfinissent ainsi l'espace pictural. Puisque dans chaque oeuvre les traits ne visent pas à la même ampleur, les morceaux de toile deviennent fragments inédits et autonomes, et le fond change de fonction, se manifeste différemment. Il n'y a que des relations de friction et de tension.

On pourrait dire que l'ensemble de ces oeuvres se situe dans la lutte des contraires. Elles jouent à la fois de la séduction et de la violence. Une séduction apparente par la richesse des matières composées, une violence par rapport aux divers niveaux de relations antagonistes et mouvementées. Chaque fois, la surface se trouve animée par l'innovation formelle provoquant sans cesse des interprétations renouvelées. Les toiles parcourues par des inscriptions gestuelles réalisent des espaces travaillés où survivent les traces expressives de la main. Ce traitement de la surface, dotée d'une interprétation expressive par le contact corporel et qui en quelque sorte «n'est pas clairement intelligible», questionne de façon exigeante celui qui la regarde, le confronte aux multiples effets d'une présence matérielle.

Nous sommes confrontés à une pratique contraignante et significative de l'espace de perception qui est aujourd'hui le nôtre⁽⁴⁾. En fait, tout se passe comme si notre regard, saturé par les images de l'écran et de la publicité, n'avait rien d'autre à voir. Voilà l'arrière-plan de la production de Marc Garneau, une production qui ne demande pas à être évaluée comme médium (c'est-à-dire en réaction aux «nouvelles images» médiatisées). Une production perçue comme prolongement ponctuel d'une peinture qui ouvre la voie à l'exploration, à une excursion physique et intellectuelle.

1.- C'est par des séries d'exercices picturaux que Marc Garneau explore les modalités du dessin et de la peinture. Il valorise ainsi les travaux sur papier (en tant qu'espace de production et non comme simple brouillon); le format lui permet de travailler vite et le support fragile du papier le force à réfléchir sur les effets «accidentés» des marques plastiques. Chacune de ses oeuvres est inscrite dans une suite qu'il importe de considérer. Car, il s'agit pour l'artiste de reformuler l'espace pictural à chaque intervention et d'annoncer le procès de l'oeuvre.

2.- Le «poétique» est une manière d'aborder l'expérience d'un savoir. C'est une expression du savoir ouverte aux multiples signifiés, et non une façon didactique de s'exprimer. De la sorte, une oeuvre «poétique» demande plusieurs interprétations. Barthes disait très justement que ce «n'est pas quelque impression vague, une sorte de valeur indéfinissable [...]». Le 'poétique' est très exactement la capacité symbolique d'une forme; cette capacité n'a de valeur que si elle permet à la forme de 'partir' dans un très grand nombre de directions et de manifester ainsi en puissance le cheminement *infini* du symbole, dont on ne peut jamais faire un signifié dernier et qui est en somme toujours le signifiant d'un autre signifiant [...]». Dans : Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel», 1982, p. 117.

3.- L'idée est que l'usage de ce geste provient d'une impression qui pourrait être considérée comme ce que Barthes décrit en termes de *jeter*: «[...] le matériau semble jeté à travers la toile, et *jeter* est un acte en lequel s'inscrivent à la fois une décision initiale et une indécision terminale: en jetant, je sais ce que je fais, mais je ne sais pas ce que je produis». Dans: R. Barthes, *Op. cit.*, p. 167.

4.- Ceci nous renvoie à un des commentaires de Michael Newman (en guise de conclusion lors de la conférence de l'ICA en mai 1985). Il souligne: «Il se peut que le problème central du post-modernisme dans les arts visuels soit que, malgré notre culture caractérisée par la prolifération d'images, le futur n'a pas d'image». (Notre traduction) Dans: Michael Newman. «Revising Modernism, Representing Postmodernism: Critical Discourses of the Visual Arts», *Ica Documents 4: Post-modernism*, 1986, p. 50.

Marc Garneau

Né à Thetford-Mines, Québec, en 1956.

Études à l'Université Concordia, Montréal (Baccalauréat en Beaux-Arts, 1976-1979; Maîtrise en Beaux-Arts, section peinture, 1982-1984). Vit à Montréal.

Expositions individuelles

Atelier 303, Montréal, 1980.

Galerie Motivation V, Montréal, 1982.

Galerie Bourget, Université Concordia, Montréal, 1983.

Galerie Skol, Montréal, 1984.

Espace Virtuel, Chicoutimi, Québec, 1985.

Galerie Sans-Nom, Moncton, N.B., 1986.

Galerie Aubes 3935, Montréal, 1987.

Expositions collectives

Galerie Sir George Williams, Université Concordia, Montréal, 1979.

Galerie Motivation V, Montréal, 1982.

Aspects de la peinture montréalaise contemporaine, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal, 1982.

Galerie Bourget, Université Concordia, Montréal, 1983.

Galerie Alliance, Montréal, 1985 (avec Kina Reusch).

Pluralité Québec 1985, Conseil des artistes peintres du Québec, Montréal, 1985. Exposition itinérante: Musée Pierre Boucher, Trois-Rivières; Cégep de Chicoutimi, Chicoutimi; Centre des Expositions, Val d'Or; Galerie du Centre culturel, Amos; Comité des Expositions artistiques, Rouyn et Centre d'Exposition, Gatineau, 1985-1986.

Five Painters from Montreal, Galerie Saw, Ottawa, Ontario, 1986.

Absurd-e, Galerie J. Yahouda Meir, Montréal, 1986.

Concours International de livres d'artistes du Canada, Galerie Aubes 3935, Montréal, Galerie Caroline Corre, Paris et Artist Book Center, New York, 1986-1987.

où est le fragment, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987 (exposition itinérante).

Éléments de bibliographie

Jean-Marie Lapointe, «Je fais un travail de coloriste», *Progrès Dimanche*, Chicoutimi, 14 avril 1986, p. 54.

Johanne Lamoureux, «L'Objet: livre», *Concours international de livres d'artistes du Canada*, Galerie Aubes 3935, Montréal, 1986. Catalogue d'exposition.

Marc Garneau, Galerie Aubes 3935, Montréal, 1987. Catalogue d'exposition. Gilles Daigneault, «Des histoires de peinture, de photographie et de mémoire», *Le Devoir*, Montréal, 7 février 1987, p. C-8.



7- *Élégie diurne*, 1986

Denis Pellerin: Copeaux médiatiques

par Christine Dubois

L'oeuvre récente de Denis Pellerin s'inscrit dans une démarche de longue haleine qui vise une traduction plastique de la relation que l'être humain entretient avec la terre. Réflexion sur la Terre-Mère, donc, qui s'est déjà concrétisée par une exposition en 1985 et que prolongent les séries **Échographies** sur les origines, l'Origine, la vie. La figure de la maternité devient alors le motif privilégié mais, plutôt que d'en faire un usage littéral, l'artiste en mime une version médiatisée par l'électronique, tel que l'indique le titre.

L'image d'**Échographies** se caractérise aussi par une hybridité comme celle qui définissait les oeuvres de **Terre-Mère**, c'est-à-dire un mélange de techniques et de styles, utilisés en fonction de leur interaction plutôt que de leur spécificité. Elle reprend cette hybridité de **Terre-Mère** et s'en démarque en reformulant le rapport forme-fond par superposition de certaines caractéristiques propres à l'estampe et à l'image électronique.

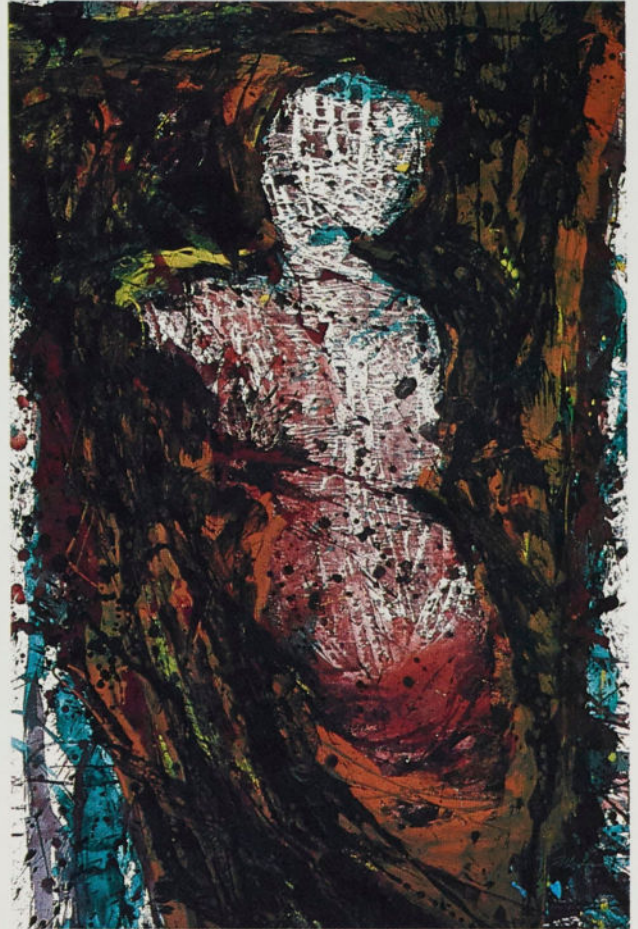
De l'estampe, **Échographies** reprend plus spécifiquement l'usage de la réserve, du blanc, qui partage avec l'image électronique cette étonnante caractéristique faisant du blanc à la fois forme et fond. En effet, la réserve dessine avec la matière-même du support, intouchée: la figure relève, non pas d'une construction, mais d'une abstention, d'une lacune. La forme émerge du fond, mais demeure fond. En ce sens, la périphérie construite, picturale, foncée, vient délimiter la silhouette dans une première lecture de forme blanche sur fond noir mais, de par son épaisseur pigmentaire et sa présence forte, elle énonce implicitement qu'il y a là intervention, construction, et elle nie toute nature de fond comme réceptacle passif. L'entière surface est à la fois support et corps dans une irrésolution visuelle et logique, en contradiction avec la lecture traditionnelle en positif: ici, ce qui est abstention fait forme et ce qui est construction fait fond, comme une lecture en négatif. Ainsi la forme s'affirme simultanément comme profondeur et aplatissement, signe et substance et, par pure *gestalt*, ce qui vient en avant tout en n'étant en fait que le support lui-même. Les traînées de couleur en périphérie ne relèvent pas de la tache mais plutôt d'une *macula*, c'est-à-dire comme l'étymologie nous le dit, la tache sur la peau mais aussi la maille d'un filet⁽¹⁾. À l'intérieur de ce réseau, un travail de tramage directement issu du procédé de gravure, nous conduit par un effet de stratification transparente, du registre du blanc à celui du grain. Grain de l'oeuvre, grain de la peau. Les circonvolutions des nervures du contre-plaqué évoquent sur un mode grossissant les empreintes digitales.

Cette texture dermique mais arachnéenne, ce filet évanescant et altérable qui enserre le vide, n'est pas sans évoquer au-delà du titre de l'oeuvre, une image électronique. Même fragilité, même inconsistance trouble et tremblotante, même vibration scintillante du noir et du blanc.

Le processus de transcription médiatique, qui sous-tend à la fois la gravure et l'image électronique, s'incarne dans la transposition du motif iconographique de la maternité en motif pictural. Cela s'opère par un étrange détour du côté de la sculpture antique telle qu'elle nous apparaît familièrement: on reconnaît là les corps aux membres brisés, dans des *contrappositos* tout en souplesse et en élégance. Cependant, alors même que ces ombres impalpables et flottantes d'**Échographies** reprennent les caractéristiques propres à l'image électronique, elles se réapproprient de la sculpture antique non pas les caractéristiques de ce médium (sa matérialité), mais plutôt les apparences d'«esprit» qui semblent l'animer; elles véhiculent ce même effet de vague, de calme, loin des luttes et des conflits, comme dépourvu d'un caractère d'individualité. Ces oeuvres font pourtant plus que de puiser dans l'antiquité comme dans une réserve de formes décoratives: la pureté apollinienne de la référence grecque n'est pas gelée dans la pompe, le sérieux, le drapé des oeuvres humanistes; l'écrasement des formes sur le plan de l'image comme par le rouleau d'une presse, empêche allégoriquement toute enflure humaniste. Les oeuvres semblent ainsi mener une action contre la culture, ou plutôt contre le discours emphatique de la culture, pour n'en laisser filtrer que la poésie.



15- Echographies A01, 1986



16- Echographies A02, 1986

L'effet de sérénité présent dans *Échographies* renoue ainsi avec la thématique même de la Terre-Mère et de l'Origine, de la vie embryonnaire conçue comme îlot édénique; c'est ce stade embryonnaire qu'évoque indirectement le coloris. La couleur, non soumise à un mode ostentatoire d'existence, n'est ni violente ou riche, ni délicate ou raffinée: elle est simplement là, comme une paupière qui s'ouvre ou se ferme, dans des tonalités brun foncé, au travers desquelles surgit la couleur primaire bleu cyan dans la série couleur. Cette émergence du bleu est à comprendre comme le moment où les choses surgissent d'un magma indifférencié et s'inscrivent dans le réel avec leur ton local.

Échographies, dans la pluralité de ses emprunts, va chercher les modalités particulières de l'image qu'offre chacun des médiums et les superpose sans pour cela les subordonner les uns aux autres, les fondre ou les amalgamer. Chacune de ces modalités nous entraîne sur une route analogique, mais celle-ci est rapidement barrée. Il en résulte une série de pistes qui se déploient non pas à l'horizontale, mais en épaisseur et ce, dans une image lamifiée et indécomposable, non réductible à une addition de détails extractibles, où chaque emprunt de médium, justifié en fonction de certaines caractéristiques propres, est préservé dans sa co-présence avec les autres.

1.- Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 165.

Denis Pellerin

Né à Ham-nord, Québec, en 1953.
Études au Cégep de Sherbrooke, Québec (Diplôme d'études collégiales en arts plastiques, 1975); Université du Québec à Montréal (Bacc. en arts plastiques, 1985)
Vit à Montréal

Expositions personnelles

Galerie Indépendante, Victoriaville, 1977
Galerie Libre, Montréal, 1980
Questions sur l'essentiel de l'homme, Intersection Montréal, 1982
Installations, Atelier Presse-Papier, Trois-Rivières, 1982
Département des Arts, UQAM, Montréal, 1984
Galerie du Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil, 1984
Terre-Mère, Galerie Noctuelle/Michel Groleau, Montréal, 1985
Festival de Musique Actuelle, Victoriaville, 1985
Galerie Port-Maurice, St-Léonard, 1986
Galerie-atelier Jean-Jacques Hofstetter, Fribourg (Suisse), 1987

Expositions collectives

Université du Québec à Trois-Rivières, 1975
Galerie du Cégep de Trois-Rivières, 1976
Galerie de la sauvegarde, Montréal, 1976
Université de New-York, Plattsburg, N.Y., 1978
Centre Culturel de l'Université de Sherbrooke, 1979
Galerie UQAM, Montréal, 1982, 1983
Galerie de l'Université Concordia, Montréal, 1983
Galerie Aubes 3935, Montréal, 1984
Galerie Port-Maurice, St-Léonard, 1985
Galerie Noctuelle/Michel Groleau, Montréal, 1985, 1986
où est le fragment, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987 (exposition itinérante)

Éléments de bibliographie

Jean Tourangeau, «Hybridité et impureté», *Vie des arts*, vol. 30, N° 122, Montréal, mars 1986, p. 65.
Normand Biron, «La terre des origines», *Le Devoir*, 19 octobre 1985, p. 27.



17- Échographies A06-1, 2, 3, 1986

Paul Lacroix: Au-delà de l'illusion et du réel

par Emeren García

Aucun homme n'a jamais rien créé.

Arthur Rimbaud

L'homme n'est pas un créateur. Tout homme ne fait que réarranger les choses, c'est tout. Là se borne sa création, en apparence.

Henry Miller

Cette conscience de l'oeuvre d'art (matière artistique) est au coeur des conceptions de Paul Lacroix⁽¹⁾ pour qui la sculpture est une pratique de manipulation. Il faudrait oser dire que tout acte artistique n'est certes pas inoffensif. Rien d'étonnant donc si on se demande aujourd'hui quelles peuvent bien être les stratégies d'une pratique qui «récupère» des objets de la nature, la plupart du temps des pierres trouvées dans l'environnement de l'artiste.

Il y a dans l'entreprise de Paul Lacroix un esprit tout à fait archéologique. Il s'intéresse aux fragments de pierres et de roches, marquées-sculptées par l'empreinte caractéristique des intempéries et du temps. Ces «déchets» naturels prennent parfois des formes inattendues. Disons qu'ils provoquent des analogies avec des vestiges éclatés. L'artiste se sert, à l'état brut, de ces matières qui l'inspirent par leurs qualités plastiques et leurs formes inhabituelles.

L'intérêt d'une oeuvre telle que **Épaule** réside dans la réorientation d'une pierre façonnée par le temps et qui, au bout de sa course, se retrouve posée sur un socle⁽²⁾. La configuration de cette pierre suggère un vestige de statue, une apparence tout à fait évocatrice de l'objet d'art unique; fétiche sans doute, parce qu'on y reconnaît un morceau du corps et qu'on le joue ensuite en objet esthétique. Dans cette oeuvre, il y a aussi négation du fétiche, puisque ce qui est présenté ne correspond pas à ce qu'on croit voir. C'est bien une pierre offerte telle quelle. L'écart qui s'impose entre l'illusion et le réel ouvre la voie à l'ambiguïté et à la réflexion sur ce qui est une construction d'apparence; il y a ici une césure de lecture.

La pertinence de cette démarche dérive certainement de la manipulation. Paul Lacroix fait le choix de la matière et la dispose telle qu'il veut qu'elle soit vue. De la sorte, devant ses oeuvres, naît une impression puissante de montage ou d'assemblage. On songe à la remarque de Nietzsche: «Il n'y a pas d'état de fait en soi; il faut au contraire y introduire d'abord un sens avant même qu'il puisse y avoir un fait»⁽³⁾. Autrement dit, il n'y a aucune innocence dans la pratique de Lacroix. Il ne choisit pas n'importe quel caillou, il ne l'assemble pas de n'importe quelle manière. Il interprète des cailloux qu'il réarrange patiemment.

Par cette utilisation d'objets, proposés en tant que faits, c'est-à-dire investis de sens, on aurait pu rapprocher sa démarche de celle de Duchamp ou de Picasso. Mais, à la différence de Duchamp, Paul Lacroix se sert du «ready-made» précisément pour l'illusion provoquée par la forme d'un débris tiré du réel. Cette démarche ne reprend pas le bricolage tel que pratiqué par Picasso: manière de détourner la signification première à partir de deux formes pour en créer une troisième. L'habileté de la méthode de Lacroix consiste à faire un choix d'objets (témoignant des états de la matière brute) et à les mettre en relation. Ce qui nous amène à évaluer l'objet tel qu'il est (le matériau) et l'objet construit.

À vrai dire, l'opération de construction qui se joue dans les oeuvres de Paul Lacroix s'enrichit de préoccupations expressives articulant un propos érotique. Les oeuvres, **Bassin de femme** et **Phallus**, sont l'accumulation de diverses matières engendrant par leurs relations une forme provocante, celle d'une partie du corps. Ici, tout simplement, on voit un sexe. Et pourtant, est-ce d'un sexe qu'il s'agit dans ces montages? Le sexe est-il l'objet premier du montage mené par Lacroix? Si les oeuvres de Lacroix nous laissent perplexes, c'est qu'elles revêtent une forme désirable qui incite à la confrontation du désir et de l'évidence. Déjà, par sa présence, l'**Épaule** appelle d'hypothétiques lectures caractérisées par leur ambiguïté.

Bassin de femme et **Phallus** nous apparaissent comme des sculptures où des effets de montages nous forcent à parler sexe. Et «ce qu'on prend pour du sexe n'est jamais qu'un effet de langage»⁽⁴⁾. L'important est le mot *effet*. Ces deux sculptures, déconcertantes parce qu'inattendues, sont sexuées par le fait d'être prises dans un jeu de montage: moyen par lequel une image vient se projeter. Deux codes s'entretiennent, celui du fragment (matière et terme indicateur d'un processus et non d'un état) et celui du langage (figure érotique) formant une même masse perceptive. Entre le réel et le fictif, ces deux sculptures alimentent nos plus profonds fantasmes.



12- Phallus, 1986

L'artiste est conscient de l'effet du regard envers un seul point du corps. Des organes sexuels impliquent des corps absents ou morcelés. On peut penser aux vestiges d'une statue, mais une statue imaginaire, car le regard est si proche que le corps n'y figure pas. Or, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, c'est au niveau du sens et non du référent⁽⁵⁾ qu'on peut lire (toucher) l'œuvre de Lacroix. Dans **Bassin de femme** et **Phallus**, c'est dans le fragment de l'image projetée qu'on fait voir le corps. Ce fragment, c'est le corps réduit au sexe, figure qui entretient le dérangement d'une société restreinte par l'esthétique de la consommation, où l'apparence devient plus importante que le fait lui-même. Dans l'œuvre de Paul Lacroix, le plaisir premier s'affronte avec un ensemble de matières, indices d'un réarrangement préétabli, d'où ressort une pratique inventive.

Cette pratique se réduit aujourd'hui à un des modèles de subversion les plus profonds, celui qui «ne consiste donc pas forcément à dire ce qui choque l'opinion, la morale, la loi, la police, mais à inventer un discours paradoxal: l'invention (et non la provocation) est un acte révolutionnaire»⁽⁶⁾.

1.- D'abord connu pour ses dessins, Paul Lacroix a exploité jusqu'à ses limites la perfection d'une technique maîtrisant des textures et des figures corporelles aux impressions fragmentaires et érotiques. Il est passé récemment à la sculpture, une pratique essentielle dans sa démarche artistique: celle qui correspondrait à l'enjeu de la création.

2.- Il s'agit de deux blocs de pierres superposées aux contours géométriques, qui supportent ce qui ressemble à un débris de sculpture.

3.- Cité dans Paul Rodgers. «The Laugh of Derision. On Georges Bataille», *Artlog USA Special Issue: The Subject of Art*, Winchester, 1981, p. 43.

4.- Citation de Sollers («La trinité de Joyce», entretien avec J.L. Houdebine, *Tel Quel*, no 83) dans: Guy Scarpetta. *L'Impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 130.

À ce sujet, il serait intéressant de rappeler le commentaire de Barthes sur ce qu'est l'érotisme. Il explique que «ce n'est jamais qu'une parole puisque les pratiques ne peuvent en être codées que si elles sont connues, c'est-à-dire parlées (il va de soi que la langue érotique s'élabore, non seulement dans le langage articulé, mais dans le langage des images); or notre société n'énonce jamais aucune pratique érotique, seulement des désirs, des préambules, des contextes, des suggestions, des sublimations ambiguës, en sorte que pour nous l'érotisme ne peut être défini que par une parole perpétuellement allusive». Dans Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1971, pp. 31-32.

5.- Cf. R. Barthes. *Op. cit.*, p. 41.

6.- *Ibid.*, p. 130.

Paul Lacroix

Né à Sainte-Marie-de-Beauce, Québec, en 1929.
Études à l'École des beaux-arts de Québec (1946-1950); École des beaux-arts de Montréal (1951-1952). Études avec Alfred Pellan, Montréal (1951-1952); Ossip Zadkine, Paris (1952-1953); Marino Marini, Milan (1954). Vit à Québec.

Expositions personnelles

Galerie Zannetin, Québec, 1965, 1966, 1967, 1969.
Musée du Québec, Québec, 1966.
Galerie Irla Kert, Montréal, 1967.
Centre culturel de Trois-Rivières, 1970.
Université Laval, Québec, 1973.
Galerie Jolliet, Québec, 1976, 1978, 1980, 1981.
Galerie Jolliet, Montréal, 1982, 1983.
Moulin Seigneurial de Pointe-du-Lac, Trois-Rivières, 1984.
Galerie René Bertrand, Québec, 1985.

Expositions collectives

Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1965. (exposition itinérante).
Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1967.
Expositions du printemps, Université Queens, Toronto, 1972.
Université Laval, Québec, 1973.
Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1975.
Musée du Québec, Québec, 1977.
Centre culturel canadien, Paris, 1979.
Québec 84: l'art d'aujourd'hui, Musée du Québec, Québec, 1984.
Galerie des arts visuels, Université Laval, Québec, 1984.
Ouverture de la galerie, Galerie René Bertrand, Québec, 1984.
Galerie Marcoux-Bégin, St-Georges-de-Beauce, 1985.
En marge de la saison 1984/85, Galerie René Bertrand, Québec, 1985.
Voir et revoir, Galerie René Bertrand, Québec, 1985.
Moulin Seigneurial de Pointe-du-Lac, Trois-Rivières, 1986.
Galerie des arts visuels, Université Laval, Québec, 1987.
où est le fragment, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987 (exposition itinérante).

Éléments de bibliographie

Retour de Rome..., Québec, Galerie Jolliet, 1980. Catalogue d'exposition.
Laurier Lacroix «Paul Lacroix, Retour de Rome», *Vie des arts*, vol. XXV, n° 99, Montréal, été 1980, p. 73.
Laurier Lacroix, «Pygmalion pourchassant Chronos», Galerie Jolliet, Bulletin n° 2, Montréal, 1980.
Michel Philippon, «À propos d'espace»; Laurier Lacroix, «Être en dessin»; Michel Langlois, «Paul Lacroix», *Galerie Jolliet (Paul Lacroix)*, Bulletin n° 12, Montréal, mars 1982.
Laurier Lacroix, «Paul Lacroix, dessinateur», *Cimaise*, n° 159, Paris, juillet, août, septembre 1982, p. 69.
Alain Laframboise, «Le référent Lacroix», *Galerie Jolliet*, Bulletin n° 14, Montréal, 1983.
Elliott Moore, «Un regard sur l'art actuel», *Québec '84: L'art d'aujourd'hui*, Musée du Québec, Québec, 1984. Catalogue d'exposition.
Marie Delagrave, «La virtuosité de Paul Lacroix», *Le Soleil*, Québec, 19 janvier 1985.
Normand Biron, «Paul Lacroix: les paroles du mouvement», *Le Devoir*, Montréal, 16 février 1985.
Michel Philippon, «Les corps transparents», texte pour l'exposition «des voluptés de remplacement», Voûtes de la maison Boswell, Québec, et Galerie d'art de Matane, 1987.



Phallus, 1986



13- Épaule, 1986



14- Bassin de femme (Sylvette),
1986

Monique Grenon: Sculpture en dérive

par Sylvie Janelle

L'oeuvre de Monique Grenon intitulée «LE SOMMEIL» se présente sous l'aspect d'une mise en scène cérémonielle offrant une ambiance où le corps du spectateur peu à peu s'adapte au lieu qu'on lui offre. On ne peut faire autrement, puisqu'il s'agit d'un espace cloisonné, que de l'associer à un topos d'intimité. Dans cet environnement très dépouillé, les espaces entre les éléments sculpturaux prennent une dimension considérable. C'est dans cet espace silencieux, où la lumière blanche uniformise l'ensemble, que circule le spectateur et qu'il interprète les objets⁽¹⁾. La ponctuation (ou le ponctuel comme trait spécifique du fragment) se fait dans ce qu'on pourrait désigner sous les termes de blanc ou d'«entre» (écart). C'est là que se façonnent les lectures diverses et les relations à l'intérieur de l'oeuvre. Finalement, les interstices entre les fragments ne terminent pas ceux-ci mais les allongent, les prolongent. Chaque fragment est une agglomération dense, un resserrement possédant «non pas un caractère de débris mais un caractère circulaire et éternel»⁽²⁾. Le fragment n'est pas seulement une façon d'être de l'oeuvre mais aussi un procédé de construction; il organise un espace élaboré autour d'un même thème, celui du sommeil.

Les objets distribués sous le mode de l'éparpillement donnent à l'environnement un effet de dépouillement⁽³⁾. Cet effet, de même, est rendu visible par l'absence d'ornementation et la grande sobriété des configurations et des couleurs (monochromie). La représentation de figures anthropomorphiques confère un accent symbolique à l'oeuvre, comme à l'opposé d'une complicité (connivence) à la mode. Par extension, se forge alors une distinction entre une mémoire de longue durée (mythe) et une mémoire courte (mode). L'effet de mémoire à long terme est renforcé par l'utilisation de matériaux associés à l'histoire de la sculpture (terre, plâtre, ciment) et de la technique du moulage où s'introduit l'idée de la trace, de l'empreinte, de la forme fossilisée ou momifiée. Le moule est le modèle qui marque la présence du temps; il est le témoin du processus d'élaboration. La méthode volontairement rudimentaire du moulage renvoie directement à un travail manuel (voire artisanal), en contrepartie d'une procédure mécanique. Il s'agit d'un travail d'expérimentation des matériaux lié aux sensations qu'ils génèrent, laissant une place généreuse à l'accidentel.

On ne peut mentionner l'effet de mémoire sans songer à la notion de souvenir. Les figures profilées sont en quelque sorte le résultat d'une vision globale, sans détail. Elles sont le souvenir de formes entrevues, bien ancrées dans l'espace mnésique et ainsi réitérées sous le mode de la répétition. La tête émergeant de l'un des supports est le seul élément de l'ensemble travaillé en détail. Elle sollicite un regard minutieux et nécessite un rapprochement, une inclination pour être bien saisie. Seule inscription d'une figure féminine dans la pierre, cette tête est un peu comme le souvenir d'un visage qui nous revient, morcellement de l'ensemble d'un corps, mais plus distinct que le reste dans notre esprit.

Monique Grenon réalise ses sculptures à partir d'un répertoire d'images et de sensations (ayant été vécues antérieurement par le corps, mais se vivant aussi lors de la fabrication des pièces) emmagasinées (comme persistantes) dans la mémoire du corps et la mémoire psychique⁽⁴⁾. Le corps humain est considéré comme un centre où circule et se transforme l'information. La réalisation des oeuvres provoque la reviviscence de stimuli et d'états disparus. Les sculptures dont il est ici question naissent de sensations éprouvées par l'organisme lors de l'inclinaison vers le sommeil et aux diverses étapes et états du corps qui y amènent. On y retrouve les trois positionnements du sommeil. La figure gris foncé en profil demeure en posture de veille. On y sent la résistance, la contraction, ou encore l'agitation durant le sommeil. La figure en ronde-bosse allongée sur le dos illustre bien la position marquée du corps alourdi, inerte, abandonné au repos. La troisième figure est blanche et déposée à même le sol; cette figure métonymique du dépouillement s'associe à l'idée de la mort et de l'abandon complet au sommeil éternel. Elle n'est plus que le souvenir, la trace d'un corps auparavant animé. La représentation sculptée en bas-relief est dénuée de la réalité permanente (substance) du corps. N'y apparaît plus alors que la surface en contour, sans intériorité: l'apparence. Un profil, mais aussi du vide: une dépouille, une momie. Le connu visible est transformé par un processus de schématisation et de déperdition: perte progressive du relief, aplanissement des textures, réduction ultime à une simple plage colorée monochrome.



8- «LE SOMMEIL», 1985

C'est dans cette simplification des formes que la sculpture tend vers la peinture, autant par le traitement en aplat des figures que par la présence de la matière plâtreuse (résidu du moulage) qui ajoute une pigmentation blanchâtre au ciment noir. Ainsi, deux des sculptures sont traitées dans de subtiles tonalités de gris. Les nuances de colorations, les divers matériaux employés (ciment noir, ciment blanc et bois), de même que la variété des formes provoquent des effets de rupture à l'intérieur de l'oeuvre et laissent subsister la nature fragmentaire des morceaux de l'ensemble.

Les trois éléments anthropomorphiques offrent l'image du repos et du délassément, mais ils sont disposés sur des supports qui viennent contredire cette impression (sauf en ce qui concerne la figure au sol). Ces soutiens en arche accentuent, à cause du jeu sur les pleins et les vides et aussi parce qu'ils sont légèrement inclinés, les notions constamment réinsérées dans l'oeuvre, de transition, de passage (d'un état de sommeil vers un autre) et de glissement. C'est dans le profil gris sombre que se ressent le plus l'idée du mouvement: le corps, en quelque sorte recroquevillé sur lui-même, résiste à l'assouplissement. Sa tête soulevée, comme aux aguets, accentue cet effet. La sculpture est placée en état d'équilibre précaire, vulnérable sur son socle instable et trop étroit, fragile comme toute chose face au déséquilibre.

Le spectateur, parce qu'il s'agit d'un espace clos et dépourvu d'excès, et aussi sans doute à cause du thème du sommeil, se trouve malgré lui plongé dans un continuum d'ambiance à teinte onirique. Il se penche, s'incline sur les corps endormis, comme disposé à respecter le rituel du silence qui l'enveloppe. Les quatre bancs (à l'origine utilisés pour s'agenouiller à l'église) installés autour des sculptures, selon des angles de minimes différences, proposent un espace circulaire. Ils font allusion aux quatre points cardinaux et permettent d'apercevoir l'oeuvre en totalité, selon des points de vue multipliés. Dans cet espace orbiculaire et restreint, le spectateur a la possibilité d'avoir un rapport particularisé avec les objets. La disposition invite autant à la mobilité qu'à l'immobilisation. Sollicité à s'asseoir et ainsi installé, rapproché du sol, l'observateur n'a plus une vision en plongée sur les figures (évacuation du phénomène d'appropriation). S'il accepte de répondre à l'invitation qu'on lui propose, le témoin occupera la position que l'artiste a adoptée lors de la fabrication des pièces. C'est à ce moment de visionnement en état de détente (un mimétisme de positionnement et un point de vue horizontal par rapport aux sculptures) et de disponibilité que le spectateur prend conscience de son activité de réception/ perception en tant que corps participant. Il est pris entre le désir de voir et le souvenir de sensations déjà éprouvées qui refont surface, comme autant de fragments de mémoire.

D'une certaine façon, l'oeil finit par ne plus voir, ne plus s'attacher précisément aux objets extérieurs qui l'entourent. Le récepteur s'abandonne au recueillement et à ses rêveries; son regard se retourne, vers l'imaginaire, et puis revient. Entre la veille et l'endormissement. L'oeuvre incite à une perception allongée, entre l'avancée et le recul, avec des temps d'arrêt, de pause. Le regard et la pensée flottent et errent d'une forme à l'autre, s'y posent et s'y reposent. Le spectateur peut «s'abandonner consciemment à cette bienheureuse inconscience»⁽⁵⁾.

- 1.- C'est dans cet espace intersticiel que vagabondent le regard et la pensée. C'est là que se figurent les liens fugaces entre les diverses composantes de l'ensemble. L'unité (de lecture) est constituée comme en retrait des objets, là où est le spectateur.
- 2.- Pascal Quignard, «Une gêne technique à l'égard des fragments», *Furor*, avril 1984, no 11, p. 18.
- 3.- Phénomène opposé à la surcharge (excès) qui semble être une caractéristique souvent attribuée à l'art actuel. Dans cette oeuvre, on ne parlera plus tant d'un travail d'épuration, effectué dans les années «60-70» et procédant sous le mode de l'extraction ou de l'élimination, mais plutôt d'un dépouillement, c'est-à-dire d'un détachement où les formes, au départ, se donnent dans toute leur nudité, mais sans nécessité.
- 4.- On pourrait reprendre la distinction amenée par Henri Bergson entre les deux mémoires dont l'une imagine (images-souvenirs) et dont la seconde répète certains mécanismes emmagasinés dans le corps. Une mémoire à représentation discursive et une reliée à des sensations vécues.
- 5.- Marguerite Yourcenar, *Les Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 18.

Monique Grenon

Née à Terrebonne, Québec, en 1956.
Études au Cégep Lionel-Groulx, Ste-Thérèse (Diplôme d'études collégiales en arts plastiques, 1976); Université Laval, Québec (Bacc. en arts visuels, 1977-1980); Université de Montréal (auditrice libre en arts visuels, 1981).
Vit à Terrebonne.

Exposition individuelle

«LE SOMMEIL» (installation), Galerie Appart', Montréal, 1985.

Expositions collectives

Centre sportif de l'Université Laval, Québec, 1978
Galerie des Arts visuels de l'Université Laval, Québec, 1982
Artaire 2, Pavillon Mont-Royal de l'Université de Montréal, 1983
Féministe toi-même, féministe quand même, La Chambre Blanche, Québec, 1984
Espace Oboro, Montréal, 1984
où est le fragment, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987 (exposition itinérante)

Éléments de bibliographie

Christiane Chassay, «Les états de la matière: matière au théorique?», texte de présentation de l'Événement Artaire 2, juin 1983.
Marie Décaré, «Le sommeil selon Monique Grenon», *Le Devoir*, Montréal, 11 mai 1985, p. 27.



«LE SOMMEIL», 1985 (détail)

Thomas Corriveau: Sac et ressac

par Christine Dubois

Les dernières oeuvres de Thomas Corriveau explorent le concept d'unité spatiale et narrative d'une oeuvre en le minant de l'intérieur par un travail sur le fragment et de l'extérieur par une reformulation phénoménologique du point de vue et de la perception du spectateur.

Déjà avec *Émile et Vincent*, oeuvre exposée dans *Peinture au Québec: une nouvelle génération*, Thomas Corriveau avait abordé cette problématique selon un dispositif que reprend aujourd'hui, avec plusieurs variations, *Livreur de journaux*.

Avec *Prénoms*, il reprenait la même lignée conceptuelle mais selon un procédé narratif très différent. Ainsi dans l'image arcimboldeuse de *Prénoms*, il n'est pas étonnant que par un véritable travail d'iconoclaste, Corriveau s'attaque à la tête humaine comme lieu de l'intelligibilité, c'est-à-dire, étymologiquement, le lieu par excellence de l'unification, de la convergence, de la mise en relation des fragments sensoriels et intellectuels. C'est tout cela qui, par la structure de l'image, est mis en déroute. En effet, l'étroite juxtaposition des fragments sans écart ou sans blanc entre eux produit de façon contradictoire, par rapport à nos habitudes de lire l'ininterrompu comme continu, un effet de discontinu plutôt qu'un effet de liaison. Cette discontinuité ne résulte pas d'un éclatement ou d'une rupture, mais des collisions élastiques qu'exercent entre eux les motifs autarciques et étanches. De par cette autonomie insulaire des fragments, l'oeil rebondit de l'un à l'autre à la recherche d'une liaison logique, et la répétition du même contenu narratif, les visages, relance ce butinage inassouvi.

On serait à même d'espérer que l'assouvissement vienne du recul, que le visage global émerge enfin des multiples visages accolés. Cela ne se peut: la conjugaison de l'image arcimboldeuse avec l'anamorphose provoque l'abrupte rupture de toute continuité logique, inductive. Jusqu'à déboucher sur l'incompatibilité des deux systèmes. Irréconciliables mais sans hiérarchie, l'un oblitère l'autre. Saisir les détails de l'image arcimboldeuse par un mouvement d'approche frontal à hauteur des yeux entraîne la perte de toute possibilité de résolution de l'image globale en anamorphose, celle-ci nécessitant un déplacement latéral ou vertical selon le cas. Il s'ensuit, devant cette formation et déformation continues de l'image, un balancement du corps du spectateur qui deviendrait même un piétinement, transposition physique du piétinement perceptuel que génère l'image.

C'est en retravaillant cette non-cohésion perceptive, cet égarement phénoménologique en vase clos, que Thomas Corriveau «littéralise» la scission en jeu dans *Prénoms* avec *Livreur de journaux*, en reprenant la topographie particulière d'*Émile et Vincent*: deux toiles face à face, deux pôles, une narration irrémédiablement scindée. Ces oeuvres amplifient le caractère saccadé et successif du déchiffrement visuel, et donc l'inscription dans le temps de la lecture d'une image par inscription du corps du spectateur dans l'espace.

À la lecture fragmentée et non unifiable de *Prénoms*, répond la lecture écartelée entre deux lieux distincts, mais semblables et en parité, de *Livreur de journaux*. Cependant ces deux oeuvres jouent toutes deux avec la pulsion logique qui, par variation des paramètres et répétition infinie des combinaisons, tente de trouver une porte de sortie à cette boucle.

On peut dire, en reprenant une distinction établie par René Payant⁽¹⁾, que cette oeuvre bipolaire mêle allègrement «les effets de l'histoire (l'ensemble des événements racontés, fictifs ici) du récit (le discours, dans ses aspects syntaxique et sémantique, qui racontent ces événements) et de la narration (le fait même de raconter, l'aspect pragmatique du récit)». Ainsi dans *Livreur de journaux*, de par sa quotidienneté (la cueillette matinale de son journal dans une banlieue), l'histoire relativement peu captivante favorise d'autant la recherche d'un intérêt à un autre niveau. Quant au récit, parce que scindé en deux séquences semblables, il s'établit sur un hiatus mais aussi sur une lacune: autre façon de relancer la lecture, jusqu'à la narration. Cette lacune et ce hiatus (par l'effet de semblable de part et d'autre) génèrent d'eux-mêmes un lieu entre les deux séquences par un pont extra-pictural, en analogie avec la fourche entre les jambes. Le passage d'une image à l'autre (de l'ordre de la narration) se confond ainsi avec l'enjambée du livreur (de l'ordre de l'histoire) grâce au vide du récit. Ce passage narratif est renforcé par la cohérence iconographique existant entre les deux toiles: cohérence spatiale de par l'éclairage (une façade en pleine lumière et l'autre laissée dans l'ombre), cohérence dans la temporalité de l'action des différents personnages (la femme ramassant son journal après que le livreur l'eut quittée, tandis que l'homme l'attend toujours).



3- **Livreur de journeaux**, 1987, *(un des deux tableaux)*

De par leur taille «extra-ordinaire» et leur importance allouée dans le tableau, mais aussi de par l'écart d'échelle entre elles et le spectateur, les chaussures participent fortement à la genèse de ce pont narratif par leur effet de colossal, ce sentiment se développant dans la raison même et résultant d'une projection subjective par inadéquation logique entre ce qui est représenté et ce dont on en a généralement l'expérience². L'effet colossal et la narration interagissent, en effet, par le raisonnement dans *Livreur de journaux*, la narration tentant de combler le saut logique affectant le récit. Alors que, dans *Émile et Vincent* ce pont logique était affecté d'un double niveau d'abstraction (dans le récit puis dans l'histoire, par la nature même du message que s'échangent les deux personnages), il prend dans *Livreur de journaux* une certaine consistance, même si celle-ci est de l'ordre de l'imaginaire, et renforce le propos phénoménologique de l'oeuvre.

Livreur de journaux repose donc la question des inadéquations irrésolubles de la perception en interaction avec la raison. Mais, alors qu'avec *Prénoms* Thomas Corriveau laissait le spectateur dans la fascination et le délice de ce court-circuit logique, avec *Livreur de journaux* il met en évidence l'apport de l'imaginaire dans la résolution des incompatibilités présentes dans l'image dès qu'une porte de sortie leur est entrouverte.

De plus, cette problématique autour du point de vue, sous-jacente aux dernières oeuvres de Thomas Corriveau, fait en sorte que sa peinture tend de façon asymptotique vers la sculpture: en effet, tout en gardant sa spécificité classique de médium (bidimensionnalité et pigment à l'huile), elle intègre une problématique: celle du point de vue, telle que la sculpture a pu particulièrement la développer, et ce, par une ambivalence d'ordre iconographique, soit la scission du récit à l'intérieur d'une cohérence narrative.

- 1.- René Payant, «Le pictural de la figure» *Spirale*, Montréal, juin 1984.
- 2.- Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, «Champs», 1978.

Thomas Corriveau

Né à Québec, en 1957
 Études à l'Université Laval, Québec (arts visuels, 1977-1978); Université Concordia, Montréal (Bacc. en Beaux-arts, 1979-1981; Maîtrise en Beaux-arts, 1983-1986)
 Vit à Montréal.

Expositions personnelles

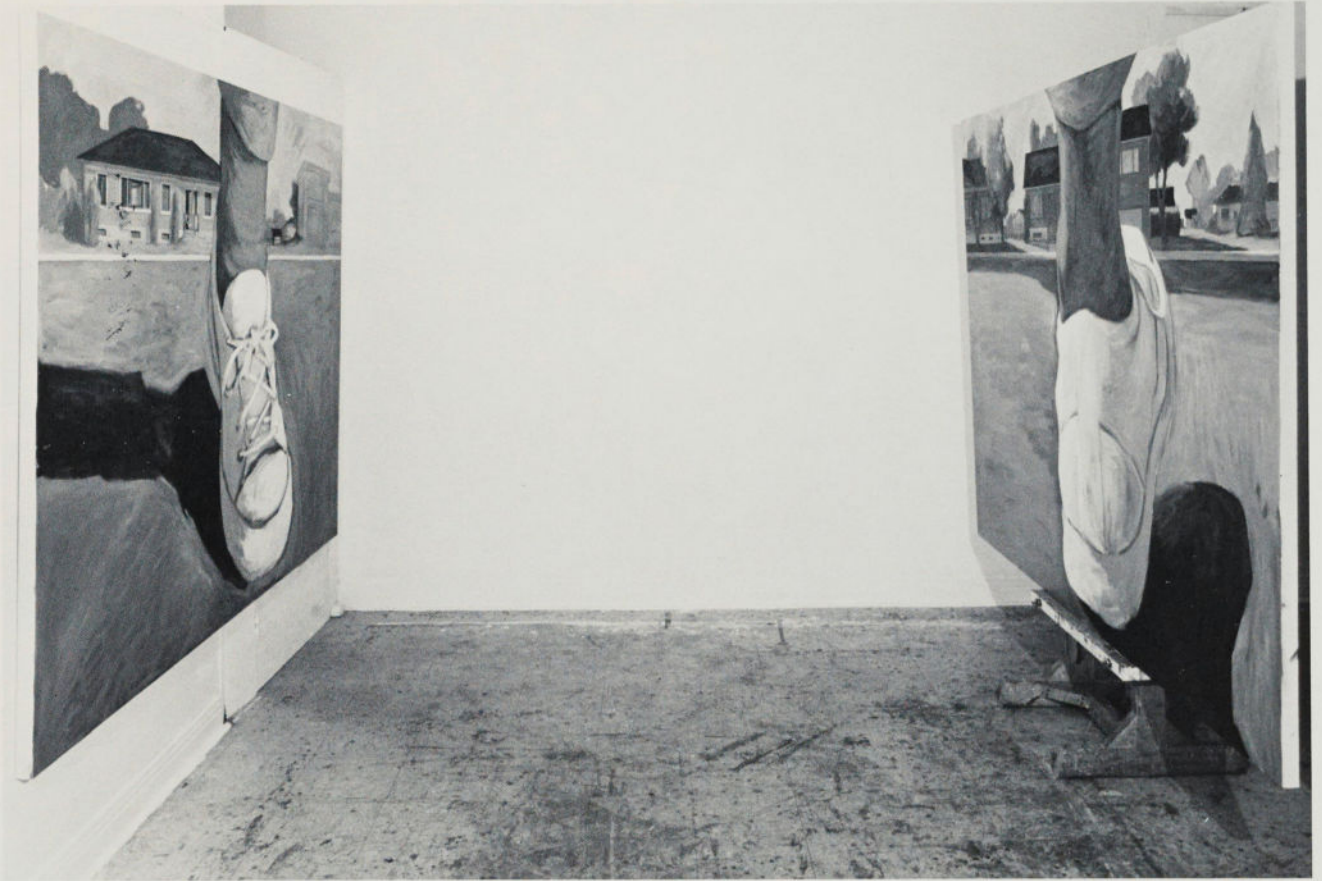
Galerie Yajima, Montréal, 1984 (avec Suzelle Levasseur)
 Galerie Optica, Montréal, 1986

Expositions collectives choisies

Exposition des étudiants de maîtrise en Beaux-Arts de l'Université Concordia, Galerie Weissman, Montréal, 1981.
Création-Québec 81, Troisième biennale de la Peinture du Québec, Centre Saïdye Bronfman, Montréal, 1981.
Dix artistes de l'Atelier Anima, Artaire, Pavillon Mont-Royal de l'Université de Montréal, 1983.
 Exposition des étudiants de maîtrise en Beaux-Arts de l'Université Concordia, Galerie Bourget, Montréal, 1984.
Montréal tout-terrain, Clinique Laurier, Montréal, 1984.
Young Montreal painters, University of New-Brunswick, St-John, N.B., 1984.
Peinture au Québec: une nouvelle génération, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985.
Baie-Saint-Paul 85, Symposium de la jeune peinture, Baie-Saint-Paul, 1985.
Reflets 85, Galerie Lacerte-Guimond, Québec, 1985.
 Studio Blanc, Montréal, 1986.
où est le fragment, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987 (exposition itinérante).

Éléments de bibliographie

René Payant, «Le pictural de la figure», *Spirale*, Montréal, juin 1984, p. 16.
Montréal tout-terrain, Montréal, 1984. Catalogue d'exposition.
 Jean Tourangeau, «Thomas Corriveau et Suzelle Levasseur, Galerie Yajima», *Vanguard*, vol. 13, n° 7, Vancouver, septembre 1984, p. 31.
Peinture au Québec: une nouvelle génération, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1985. Catalogue d'exposition.
 Lise Bissonnette, «Baie-Saint-Paul: Une Fête de la peinture fraîche», *Le Devoir*, 17 août 1985.
 René Payant, «Leçons d'anamorphose», *Spirale*, Montréal, novembre 1986, p. 16.
 Jocelyne Lupien, «Thomas Corriveau», *Parachute*, n° 45, Montréal, décembre-janvier-février 1987, p. 27.



Livreur de journaux, 1987

Céline Surprenant: Mémoires détachées

par Anne-Marie Régol

L'oeuvre de Céline Surprenant, «Portrait de Groupe», aborde le concept de contenant-contenu de manière simplifiée, mais non sans richesse de propos. Cette apparente simplicité résulte de l'emprunt du motif de la boîte, motif qui représente l'expression la plus élémentaire, presque littérale, du concept.

En deça de ce premier aspect élémentaire s'amorce rapidement une pluralité rhizomatique de lectures. Apparaît, en fait, un enchevêtrement de parcours pluri-directionnels dont les lectures s'imposent simultanément. Il n'existe pas ici des couches d'analyse superposées, linéaires et bien claires. Au contraire, les différentes voies possibles partent dans toutes les directions, s'entrecroisent, se rappellent, se chevauchent.

L'interaction entre le spectateur et la boîte est une dimension importante de cette oeuvre. La structure même de ce tableau-objet met en scène plusieurs zones de tension qui interviennent dans la lecture. Une première tension émerge entre le plan bidimensionnel de la représentation, la découpe, et le plan tridimensionnel de l'oeuvre, la boîte. Cette boîte est associée à des éléments figuratifs dont le rôle narratif (par opposition au rôle structural ou compositionnel) serait de la transporter.

La tension créée naturellement par la présence simultanée des deux dimensions dans une même oeuvre (planéité/volume) produit un effet propre à souligner l'impression d'émergence de la boîte. La tension est de plus renforcée par la découpe, qui sert presque ici de présentoir à la boîte, révélant ainsi le rôle déterminant de la boîte comme opérateur paramétrique de lecture de l'oeuvre.

La boîte renferme les outils conceptuels de l'oeuvre, et ce sera à travers une analyse attentive de sa fonction au sein de l'oeuvre que se dévoileront les pistes de lecture.

Les premières pistes, suscitées par la représentation figurative, vont automatiquement dans la direction de l'iconographique. Celles-ci, cependant, sont immédiatement brouillées, complexifiées par l'omniprésence de la boîte. Son apparition, manifestée ponctuellement, saisit l'attention du spectateur et l'entraîne dans un mouvement de va-et-vient. Devenue lieu de passage, cette boîte au rôle multifonctionnel engage le spectateur à une lecture fluctuant entre l'oeuvre perçue comme objet et l'oeuvre abordée comme lieu de représentation narrative.

Dans le contexte du récit, la boîte occupe une fonction ambivalente. Elle vient, d'une part, embrouiller l'identité des personnages: les trois individus sans tête transportent un corps inerte dont elle empêche l'identification; de plus, les figures peintes sur sa surface sont disposées de façon à entraver toute reconnaissance éventuelle. D'autre part, elle fait l'objet d'une insertion dans le récit, du type «flash-back» biographique du personnage (chaque élément figuratif contenu dans/sur la boîte appartient à l'histoire de l'individu). La boîte fait ainsi office de doublure du héros de même que de narrateur.

À la lecture qui fait de la boîte l'élément complémentaire du récit, soit la figure, s'ajoute une signification rendue plus complexe par le caractère analogique existant entre la boîte et le corps étendu, il est possible d'inverser les rapports et de percevoir la fonction du corps comme secondaire à celle de la boîte.

Les détails morphologiques, en découpe, ne viendraient plus signaler l'absence d'un corps, mais plutôt présenter la boîte elle-même comme corps. La logique du récit s'annule et laisse place à une nouvelle interprétation de l'oeuvre. Le discours bifurque et s'attarde à la sémantique du motif de la boîte. L'oeuvre est en quelque sorte un exemple de définition, par extension de l'idée «boîte»: la boîte transportée littéralement, telle un corps inerte.

Par définition, une boîte est un récipient de matière rigide facilement transportable, destiné à recevoir. Bref, elle est le contenant réel d'un contenu potentiel. Dans le cadre d'une représentation à caractère narratif, si la boîte se veut contenant de la chose cachée, à dévoiler, elle devient ici le lieu abritant l'énigme du récit.

En vertu du lien d'équivalence invoqué plus haut, la déduction suivante surgit: la relation corps-boîte se retourne dans les deux sens. Ce qui nous amène à considérer le corps comme boîte, donc à la concevoir comme un contenant d'un possible contenu.

À prime abord, l'élément figuratif semble illustrer un récit bien spécifique, clair et précis. D'une part, certains détails, tels que les costumes, incitent à interpréter la scène comme ayant été puisée quelque part dans l'histoire. D'autre part, malgré le caractère ambigu du lieu où sont représentés ces détails, l'effet suscité laisse sous-entendre une relation possible entre eux. Ainsi cette première analyse iconographique renvoie à la biographie de l'individu. Le corps s'offre donc d'abord comme contenant de son histoire.



20- «Portrait de Groupe», 1986

Cependant, à travers l'aspect formel de l'oeuvre, où est pratiquée une ouverture, apparaît un mécanisme de mise en abîme: au sein de l'image est inscrite une version miniaturisée d'elle-même. Cette image insérée dévoile le contenu réel de ce corps-boîte. L'énigme surgit. L'unique chose qui puisse être réellement dévoilée de cette histoire est que le corps inerte et transporté ne peut rien dire de lui-même, sinon qu'il est inerte et transporté.

L'écriture, de par sa manière linéaire et chronologique, ne pourra jamais rendre compte d'un phénomène constitué d'éléments aux significations interchangeable qui alimentent un réseau de dynamiques discursives construites en rhizome. Ce qu'il importe de retenir, c'est que l'oeuvre cherche à faire émerger l'aspect construction que peut laisser sous-entendre un récit, une histoire, ou même l'Histoire.

L'interaction du spectateur est doublement importante. Premièrement, celui-ci est invité à expérimenter la boîte, à en reconnaître la dimension construite, bricolée. Deuxièmement, l'effet produit par l'oeuvre en est un de sollicitation de la mémoire. Les facteurs principaux venant imprégner l'oeuvre de cet effet de mémoire sont la perception simultanée des éléments figuratifs et le jeu ambigu de la mise en abîme (le rappel du corps dans le corps). De plus, le fait qu'il n'y ait aucun visage peint, rien qui puisse être identifié dans ce «portrait de groupe», invite le spectateur à projeter sur l'oeuvre ses propres images mnémoniques.

Ces faits ont pour résultat de pointer le caractère arbitraire, construit, bricolé des oeuvres, des récits, des histoires... de l'Histoire.

Nous n'avons pas un récit, mais une impression de récit. Il ne s'agit plus d'un moment historique, mais d'une approximation de l'Histoire. Ceci a pour effet de soumettre le spectateur à une tension. Il est forcé de confronter les notions de l'Histoire à celles qu'il s'en fait.

Enfin, l'oeuvre propose la lecture de l'Histoire comme construction; l'oeuvre se propose comme construction de l'Histoire.

L'oeuvre est le fragment d'une mémoire mise en images, dont le mécanisme nous est donné. Elle est le fragment d'une histoire mal connue, mais dont on garde un vague souvenir.

L'oeuvre trace un portrait de l'histoire dont la mémoire ne peut que livrer la construction, telle une boîte contenant l'Histoire... une histoire mise en boîte.

Si «Portrait de Groupe» impose au spectateur un rôle déterminant dans l'élaboration de sa signification, «les promenades matinales» fait de celui-ci le sujet principal. Fabriquée selon une technique issue du théâtre, cette oeuvre donne à voir la coupe d'un costume composé de deux éléments. On distingue d'une part le bas d'une jupe, dans lequel sont pratiquées deux ouvertures, traces rappelant l'emplacement des jambes; d'autre part, complétant la pose, des chaussures sont placées de manière à suggérer l'attitude de ce corps absent.

Reprenant la notion de contenant-contenu, «les promenades matinales» poursuit le concept préalablement amorcé dans «Portrait de Groupe». Légèrement plus petite que nature, cette oeuvre convie le spectateur à combler les manques apparents par un jeu de l'imagination.

La particularité de «les promenades matinales», c'est d'imposer au spectateur d'incarner le rôle de figurant dans l'oeuvre. Dans «Portrait de Groupe», la figuration sert de lieu catalyseur du mécanisme de mise en mémoire. Mais ici, c'est le spectateur qui, étant convoqué à s'investir physiquement dans l'oeuvre, devient lui-même «figuration» et, par le fait même, contenu de l'oeuvre.

Ceci a pour effet de rayer de l'oeuvre les différents réseaux de lectures et de ramener à une expérience directe le contact du spectateur avec elle. Ce fait aura pour résultat de projeter celui-ci, de le faire voyager, errer dans le passé. Le spectateur sera ainsi branché directement sur les réseaux multiples de ses propres connaissances de l'Histoire.

Céline Surprenant

Née à Ville-Marie, Québec, en 1961.
Études au Cégep St-Laurent (Diplôme d'études collégiales en arts visuels, 1980); Université Concordia, Montréal (Bacc. en Beaux-arts, 1980-1984); The Banff Center, School of Fine Arts, Banff, Alberta (Art studio, été 1985).

Expositions collectives

Exposition des étudiants de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université Concordia, Galerie Weisman, Montréal, 1982.

Sélection 82, Place des Arts, Montréal, 1982.

Échange Etudiant Montréal-Toronto, Ontario College of Art, Toronto, 1983.

Dix Artistes de l'Atelier Anima, Artaire, Pavillon Mont-Royal de l'Université de Montréal, Montréal, 1983.

Oeuvres récentes, Studio 701, Édifice Cooper, Montréal, 1984.

Young Montreal Painters, University of New-Brunswick, St-John, N.B., 1984.

Imagined places, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff, Alberta, 1985.

Galerie Articule, Montréal, 1985 (avec Paul Smith).

Éclats Multiples, Galerie Powerhouse, Montréal, 1986.

25 Young Artists, OR Gallery, Vancouver, 1986.

Le Musée Imaginaire de..., Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1986.

Galerie Treize, Montréal, 1986.

À propos de..., Art diffusion international, Montréal, 1986.

où est le fragment, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987, (exposition itinérante)

Éléments de bibliographie

Françoise Le Gris-Bergmann, «Trois propositions de la jeune peinture», *Cahiers*, vol. 6, n° 22, été 1984, pp. 28-31.

Françoise Le Gris-Bergmann, «Céline Surprenant, Monique Régimbald-Zeiber, Anne-Marie Bonin», *Vanguard*, vol. 13, n° 8, octobre 1984, pp. 44-45.

Imagined Places, Walter Phillips Gallery, Banff, 1985.

25 Young Artists, The OR Gallery Society, Vancouver, 1986.



21- «les promenades matinales»,
1986

LISTE DES OEUVRES

- 1 – **CHRISTIANE AINSLEY**
à quoi penses-tu, 1986
acrylique sur toile et sur masonite
201 x 275 cm
- 2 – **CHRISTIANE AINSLEY**
cette nuit-là il faisait très noir, oui très noir, 1986
acrylique sur toile et sur contreplaqué.
260 x 245 cm
- 3 – **THOMAS CORRIVEAU**
Livreur de journaux, 1986
huile sur toile
180 x 240 x 370 cm chacun
- 4 – **MARY-ANN CUFF**
Sans titre, 1986
fusain, acrylique et carton.
217 x 282,5 x 77,5 cm
- 5 – **MARY-ANN CUFF**
Sans titre, 1986-1987
fusain, acrylique et carton
160 x 236,2 x 45 cm
et 224 x 225 x 90 cm
- 6 – **MARC GARNEAU**
Élégie onirique, 1986
techniques mixtes sur toile
198 x 227,5 cm
- 7 – **MARC GARNEAU**
Élégie diurne, 1986
techniques mixtes sur toile
196,5 x 227,5 cm
- 8 – **MONIQUE GRENON**
« LE SOMMEIL », 1985
ciment noir, ciment blanc, bois.
300 x 300 cm
- 9 – **HARLAN JOHNSON**
Racines, 1986
techniques mixtes sur métal, bois, toile
188 x 102 cm
- 10 – **HARLAN JOHNSON**
Augure, 1986
techniques mixtes sur toile et bois
90 x 44 cm
- 11 – **HARLAN JOHNSON**
L'Éveillé, 1986
techniques mixtes
225 x 110 cm
- 12 – **PAUL LACROIX**
Phallus, 1986
pierre et bois
27 x 40,5 x 33 cm
- 13 – **PAUL LACROIX**
Épaule, 1986
pierres
29,5 x 26 x 18 cm
Collection particulière, Québec
- 14 – **PAUL LACROIX**
Bassin de femme (Sylvette), 1986
pierres et fossile
30 x 54 x 26,5 cm
Collection particulière, Québec
- 15 – **DENIS PELLERIN**
Échographies A01, 1986
gouache, encre, fusain sur papier
80 x 120 cm
- 16 – **DENIS PELLERIN**
Échographies A02, 1986
gouache, encre, fusain sur papier
80 x 120 cm
- 17 – **DENIS PELLERIN**
Échographies A06-1,2,3, 1986
gouache, encre, fusain sur papier
80 x 120 cm chacun
- 18 – **MIREILLE PERRON**
L'aventure côté cour no. 1,
de la série *Questions politiques*, 1986
techniques mixtes
240 x 400 x 140 cm
- 19 – **MIREILLE PERRON**
L'histoire côté jardin,
de la série *Questions politiques*, 1986
techniques mixtes
180 x 400 x 240 cm
- 20 – **CÉLINE SURPRENANT**
«Portrait de Groupe», 1986
acrylique sur toile et bois
154 x 241 cm
- 21 – **CÉLINE SURPRENANT**
«les promenades matinales», 1986
huile, jute, colle, bois
55 x 66 x 45 cm

* Sauf mention contraire, toutes les oeuvres exposées appartiennent aux artistes.

