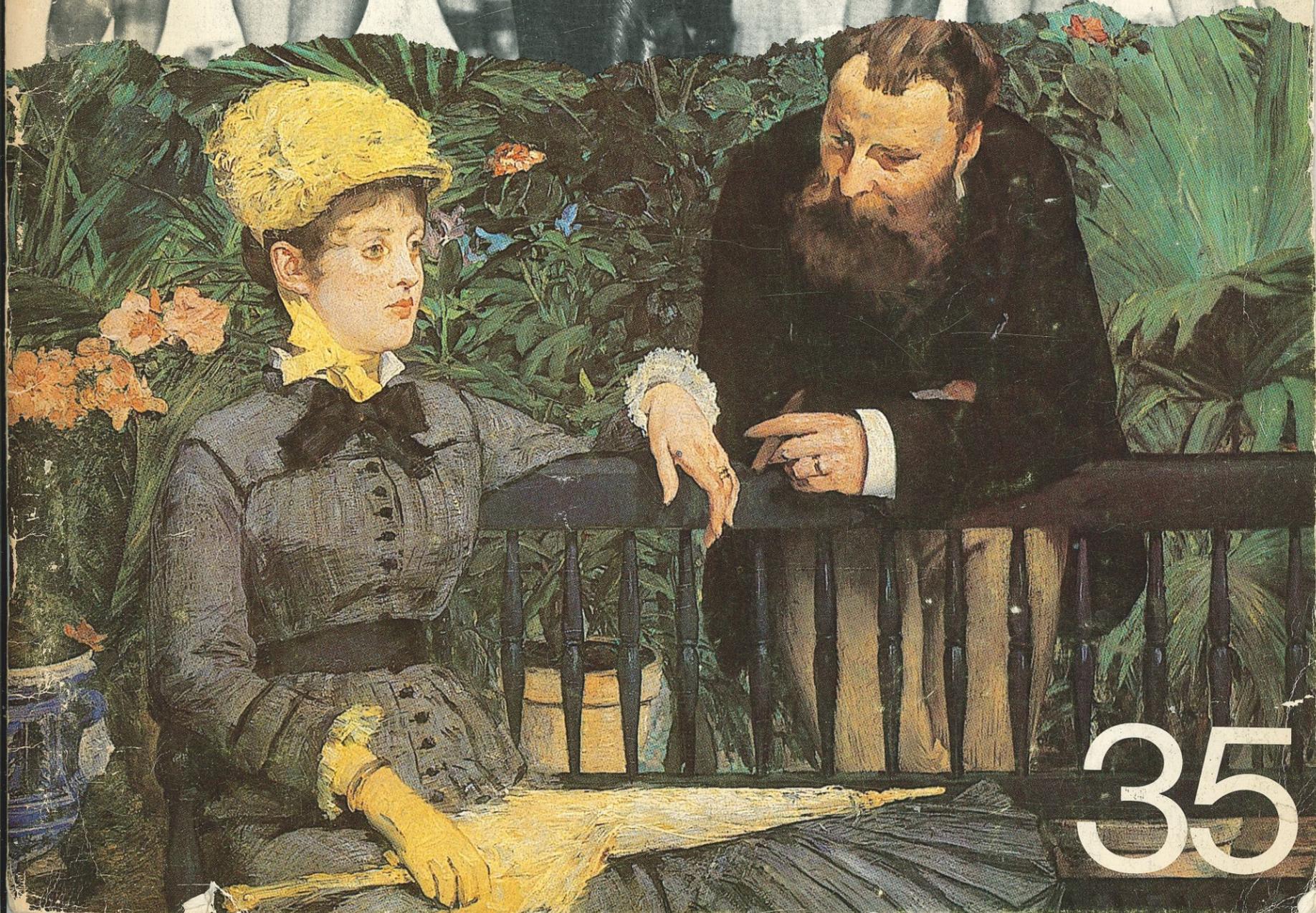


PARACHUTE

art contemporain/contemporary art
juin, juillet, août
June, July, August 1984
5,50\$



35

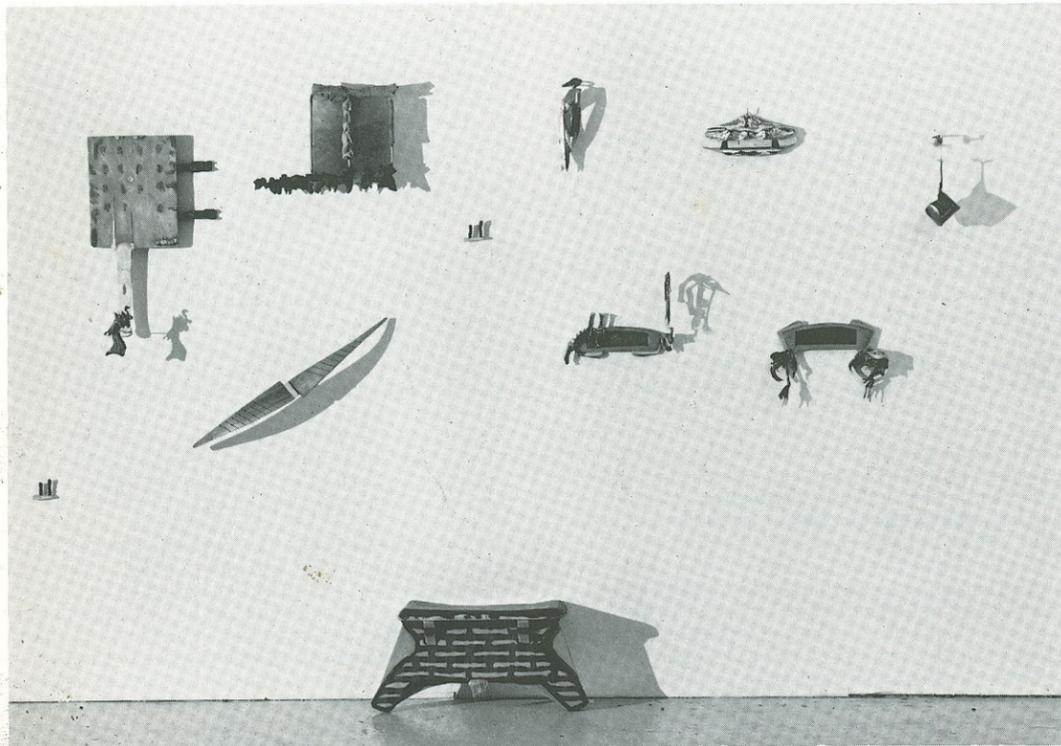
siège de tous les contrastes, du noir au clair, du provocant au ténu, du dedans au dehors, de l'unique au fragmenté, déroutant, contraignant, dérivant à tout moment la logique des trajets de l'édifice. Le spectateur glissant sans relais en position de voyeur, se surprenant à son tour, après la médecine, à traquer l'insondable, l'innommable, l'irreprésentable, essayant d'y voir clair à tout prix, cherchant à ouvrir toutes les portes, osant des initiatives dans un itinéraire incertain, — devinant peut-être soudain que cet éclatement de l'exposition et ce désordre de la femme représentée hésitent l'un et l'autre entre une circulation et un égarement.

Presque trop efficace sur ce point, l'installation. Presque trop mimétique, dans sa présentation d'une his-

toire corrigée des rapports femme-médecine, des conclusions mêmes de la médecine du siècle des Lumières retirant à la femme toute Raison, lui ravissant même celle de son propre corps. C'est bien là que l'installation m'avait le plus saisie.

À moins que l'entreprise n'ait furtivement glissé en cours de route vers une histoire non plus à corriger, mais simplement à re-présenter selon la Vérité arrogante véhiculée par les propres représentations de cette histoire, et alors la réfection de ce Musée des sciences est indéniablement percutante.

MICHÈLE DES CHÂTELETS



Laurent Pilon, *Parcelle de territoire métaphorique*, 1983, résine et matériaux multiples, 279,4 cm X 193 cm, photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.

F(R)ICTIONS: EN EFFET(S)

Galerie Jolliet, Montréal
8 février - 3 mars

Il n'y a pas de fiction parce que le langage est à distance des choses; mais le langage, c'est leur distance, la lumière où elles sont et leur inaccessibilité, le simulacre où se donne seulement leur présence.¹

On doit donc comprendre, suivant cette remarque de Foucault, que ce ne sont pas les choses représentées qui sont fictives ni même le langage qui ainsi les met en représentation, car du langage il n'y a bien sûr que cela. Plutôt que fictifs, c'est-à-dire irréels, les objets seraient comme toujours pris à rebours par le langage, par ce langage qui les prendrait à même son insécable système, sa fatale médiation. Corrélativement à cette problématique complexe des rapports entre fiction et langage, les oeuvres de l'exposition poseraient justement la question du lien qui unit l'oeuvre d'art au champ référentiel pris dans un sens très large, à savoir à la fois l'univers naturel et l'univers conceptuel (impliquant aussi l'écriture, les mots). Double questionnement dont le travail s'étayerait de l'histoire de l'art elle-même dans sa pratique "picturale" et du système de représentation que, peu à peu, elle en vint à produire et à faire affirmer comme conforme à son objet.

Autrement dit, ce n'est pas spécialement le fictionnel de l'oeuvre d'art en général que ces douze oeuvres de l'exposition, organisée par Johanne Lamoureux, affirmeraient, mais celui des systèmes de représentation comme condition restrictive de sa pratique et de sa fonction au cours de son histoire. Systèmes dont l'extrême fiction aurait été privilégiée par le fait que quelques-unes de ces oeuvres en exhiberaient avec une certaine ironie le dispositif scopique, comme aussi un certain nombre de ses "clichés". Ainsi cette huile de Sylvie Bouchard où la représentation voit sa "fenêtre" d'accès éclater, où s'observe également la figuration "gauche" d'un damier qui, de son origine au sein des procès perspectifs du Quattrocento, devient ici simple motif dans une position équivoque de perspective à peine essayée; hésitant entre l'échiquier et la référence à l'histoire de l'art, entre la surface et la profondeur d'une peinture à l'espace d'organisation anémique. Peinture dont la déchirure, exprimée dans le découpage des bordures, des limites, ne fait en réalité qu'ouvrir sur le mur en tant que surface d'exposition.

Donc des oeuvres interrogeant les modes de représentation assignés à l'histoire de l'art (mais surtout sur leur condition de fiction), particulièrement sur celui de la "mise en scène", de l'ouverture théâtrale sur le sujet. C'est donc tout le problème épistémologique de la découpe qui est touché, celui de l'inscription du "cadre" dans la représentation ainsi que celui, on l'a vu, de la

perspective en tant que concept (que *prospettiva*), que règle ou code de figuration dominant l'histoire de l'art.

À l'oeuvre de Sylvie Bouchard se joindraient alors celles d'Alain Laframboise, de Louis Bouchard et de Renée Van Halm. La "boîte" que nous présente Laframboise énonce on ne peut plus clairement la clôture de la représentation et peut-être encore davantage celle de toute image, de toute iconographie, voire même de toute lecture interprétative. Boîte dans laquelle la fiction s'installe, où les citations se multiplient, fixées, collées, encastrées, parfois même disséminées, se confondant avec le matériau (bois) laissé nu en certains endroits, avec la couleur aussi, se voyant de la sorte travesties, détournées de leur dessein, et dont on doit préciser qu'elles sont nativement des reproductions de tableaux tirées vraisemblablement de volumes d'histoire de l'art.

Maquette de Van Halm, *Healing*, où se voit mettre en représentation un motif récurrent à cette exposition, le rideau, objet figuratif, voire signe méta-représentatif d'un élément du dispositif théâtral en peinture, double objet de sa critique, à la fois instigateur et victime, voile dissimulateur et son propre écran, ne cachant aucun espace mais l'organisant, affirmant comme pure forme solide ce référent habituellement introductif à la "scène", au sujet en représentation, alors même qu'il se trouve au coeur d'une référence à l'histoire de la peinture². Peinture de Louis Bouchard, *La mano blanca*, laissant flotter rideaux, volets, figures humaines sur une peinture à l'espace de profondeur anéantie, uniformisée par étalement chromatique sur le support, surface ou espace vacant (mais non vacuum), libre à l'installation d'une scène qui ne serait que surface de signes épars.

S'ajouteraient à cette série d'oeuvres celles qui, plutôt que de faire ressurgir avec un certain désir anamorphotique, parodique, quelques formules consacrées dans l'histoire de l'art — et donc se prêter à une fonction rétrospective —, auraient choisi au lieu d'affirmer leur distance par rapport aux référents naturels et notamment à leur iconographie. Des oeuvres qui, délaissant la *mimésis*, rhizomatiseraient plutôt avec ceux-ci. L'oeuvre de Christianne Gauthier, *Bleu de novembre*, ne retient surtout des référents que la couleur (doré de la plage, bleu de la mer... ou de novembre). Couleurs-lieux, couleurs-objets perçues comme des couches ou divisions de peinture, de cette peinture creusée où réside une menue figuration. Allant même jusqu'à faire coïncider un des bords de cette oeuvre avec une forme d'arabesque plus ou moins naturalisante. Découpage donc du support par la figuration.

Parcelle de territoire métamorphique de Laurent Pilon parodiant de réels objets fétiches, créant le fétichisme, culturalisant, injectant dans ceux-ci de possibles similitudes formelles avec ces objets traditionnels que l'on pourrait imaginer dés-enfourer d'un "territoire", mais avec cette différence qu'ils sont déjà ici enfouis dans la résine ou remplacés par elle, enrobés de son inanité, créant une sorte de manquement à l'usage, d'absence de signification ou, au contraire, façonnant le sens, l'inscrivant à la façon d'un événement émouvant. L'installation de Céline Baril effectue un renvoi *in situ* plus prononcé encore, quoique menaçant en même temps cette référence. Iconographie du parc, du jardin comme espace délimité de l'usage du milieu naturel (haie, bosquet). Chaque "tableau" recevant scolairement sa légende identificatrice mais dont l'opération de reconnaissance se verrait bien sûr trahie par la matière qui affirmerait son relief, formaliserait son illustration, allant jusqu'à mimer chromatiquement l'objet de son discours: une chaise contre mur, sculpture pourrait-on dire, à l'angle incongru, au vert mimétisant, prend ainsi la couleur de l'espace qu'elle cite avec un relatif ludisme: l'espace vert. *Totems* de Monique Regimbald-Zeiber qui récupère, ainsi que le titre l'indique, une structure connue, liée dans la mémoire à l'environnement naturel, culturel, animal. Objet trafiqué, variant ses plans ou ses facettes de haut en bas, telle une surface de peinture morcelée dont les morceaux inégaux sont fixés sur

une structure fragile, découpée, pièce elle-même d'une oeuvre rampant sur le mur, trouant sur lui.

Le dyptique de photos de Raymonde April synthétise, au maximum, spectateur (ou ce référent inclus, projeté, phantasmé) et photographie: une main pénètre éfrontement dans une scène et en réduit, par ses dimensions contrastantes, l'échelle de représentation. Main qui, paradoxalement, comminatoirement, mêle les lieux photographiés au montage, enracinant *a posteriori* celui-ci dans une "vue" qui dénonce sans brutalité naïve la relativité des échelles des éléments en situation. De sorte que, par superposition, surimpression, c'est tout le signifiant photographique qui s'exprime dans le "sujet" en représentation, faisant *sujet* lui-même, s'amalgamant d'une manière séduisante à l'iconographie de la ville, du lieu, du site, du corps, dont est affirmée ici la fiction, le rêve, la projection. Installation d'Anne Fauteux enfin, sans le moindre doute l'oeuvre la plus dépendante du lieu d'exposition (ce qui ne donne pas l'absoluité à ce lieu-ci), met "en scène" une "échelle" sur le modèle *grosso modo* des échelles de trapézistes. Cette échelle longe un des murs bas de la galerie pour ensuite grimper au plafond en se laissant légèrement pendre puis accrochée alternativement. L'oeuvre vise elle aussi la théâtralité, l'espace scénique d'une démonstration, d'un exploit, d'une maîtrise de cet espace où le corps *pourrait* se représenter mais où il est absent, laissant à cet objet le soin d'organiser sa propre configuration, même s'il ne peut s'empêcher de connoter la théâtralité excessive, caricaturale, exhubérante du cirque.

De même que les modèles théâtraux sont affirmés dans une position toujours méta-représentative, l'iconographie naturelle et/ou culturelle est, dans cette seconde série, énoncée dans sa mortelle appropriation formelle, dans son statut de référence la plus éloignée. C'est pourquoi, renouant avec notre exergue, l'on dira que les choses mises en scène dans le langage (quel qu'il soit) le sont en leur distance même, que c'est en définitive cette distance comme position spécifique de la post-modernité qui fait ici *sujet* en cette exposition. Distance qui est peut-être cette *friction* dont nous parle le titre. Si je n'ai pas inclus encore les oeuvres de Louise Robert et d'André Martin, c'est parce que j'hésite encore à les situer par rapport au reste. Moins démonstratives ou moins scéniques que les précédentes, elles feraient montre néanmoins d'un même jeu de distance mais, surtout chez Martin, par rapport à l'écriture dans son support matériel.

L'oeuvre de Robert, accrochée dès l'entrée, aurait valeur d'ancrage dans le parcours de l'exposition par l'écriture peinte d'un "il était une fois", non ostentatoire mais assez présent pour conférer à cette oeuvre, sur le plan de l'accrochage, une fonction douce d'intromission dans le gouffre fictionnel de la salle. L'oeuvre n'est bien sûr aucunement réductible à ce fragment d'écriture. Des réflexions sur la toile comme support et les limites que celle-ci oblige se remarquent dans ces bordures excroissantes, coupées lâchement à un des bords de la toile et exprimant la texture du support en le découpant. La surface est en constante désorganisation: citation de dripping, stries de peintures qui pourraient aussi paraître s'associer à des lignes d'écriture, traces, motifs... *L'étude pour Opus Incertum* de Martin confronte plus manifestement texte et peinture qui devient vite une tension entre leurs matériaux respectifs, papier et toile. L'absence prononcée de cadre par le pliement recherché de la toile occasionne des passages virtuels recto-verso, sur et sous-face. Par ce pliage, l'oeuvre se trouve à envelopper son contenu (ou à le faire devenir tel) de petits bouts de papiers déchirés, bouts de pages d'écriture qui, dans leur désordre, leur entassement, leur presque engloutissement dans la toile se trouvent à être vidés de toute origine par affirmation idiosyncrasique du support.

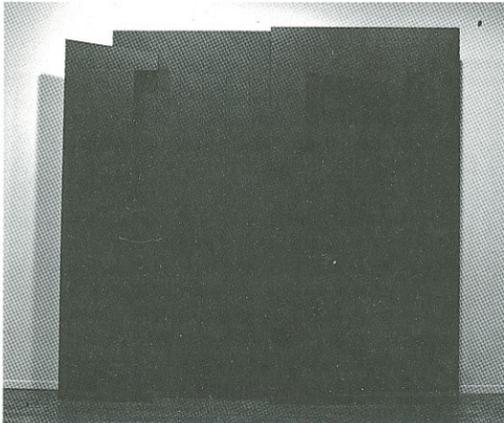
Riche fut donc cette exposition organisée par Johanne Lamoureux qui aura su rassembler des oeuvres dont le pouvoir d'auto-réflexivité, d'implication critique à une histoire omniprésente de la peinture, en fait, tout autant qu'une monstration de l'emprise des codes

"picturaux", le témoignage heureux d'un dé-saisissement de ces modèles régulateurs — et peut-être de l'enfermement peu aventureux d'un catégorique formalisme — qu'il aura fallu, semble-t-il, faire ressurgir dans le tiraillement que l'art leur aura imposé avec un ludisme tout à fait approprié.

PAUL TIFFET

NOTES

1. Foucault, Michel, "Distance, aspect, origine", *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1968, p. 22.
2. Rideau emprunté à une oeuvre de Fra Angelico, si l'on se fie au texte voisin de l'oeuvre de Van Halm, par Johanne Lamoureux lors de l'exposition.



Christian Kiopini, *Ombre*, 1983, acrylique et tartan sur contreplaqué, 244 cm X 244 cm X 31 cm, photo: Yajima/Galerie.

CHRISTIAN KIOPINI

Musée d'art contemporain, Montréal
19 janvier - 4 mars
Yajima/Galerie, Montréal
19 janvier - 14 février

Au Musée d'art contemporain et à la Galerie Yajima nous était présenté le travail relativement récent de Christian Kiopini. Quelque seize pièces, dont onze au musée et cinq à la galerie, constituaient le corpus d'oeuvres à partir duquel l'on tentera une reconstitution des faits. Monochromes, peintes sur toiles laminées (ou tarlatane) et sur contre-plaqué, fixées au mur mais progressant dans l'espace du spectateur, ces oeuvres favorisent ici un débat concernant la place qu'elles occupent et les problèmes reliés à la spécificité du pictural et son rapport au sculptural et à l'architectural. Étape par étape, l'on verra comment les principales caractéristiques de l'oeuvre interrogent l'objet dans sa relation à un lieu donné et quelles problématiques elles engendrent.

En ce qui concerne l'espace suggéré par les oeuvres de l'artiste, il est à noter qu'il relève plus d'une habileté à *manier* la couleur (monochromie) que de la simple volonté de bâtir avec elle. Trou de mémoire, "contenant noir" de la peinture: pendant ontologique proposant un incessant retour à la matière comme repère du vide. C'est à l'exaltation de la couleur que se rapporte tout ce qui émerge de l'oeuvre en termes de matière, de composition et d'espace; parce qu'elle est ce lieu où est condensé ce à quoi l'oeuvre fait référence: du mur au sol, du plein au vide, de la fraction au tout. Mais n'ayant d'autre histoire que celle des regards qui lui sont lancés, elle voudra être nommée à travers des gradations chromatiques représentatives de ce que

j'appellerais "l'intensité", saisie dans un rapport spectateur/oeuvre tous deux convoqués par un contexte en perpétuelle mutation: malaise à vivre le temps de l'oeuvre. Ainsi, redire à ce propos l'espace fragmenté ne sera pertinent que dans la mesure où l'on s'attachera à cette mise en scène de l'insignifiant ("les creux"), d'un lieu en vacance. Et ce sera dans le rapport intime qu'entretiennent l'oeil et l'esprit que se dévoileront les ressources de l'oeuvre. Des rapides coups d'oeil aux lectures les plus attentives, l'analyse se tracera et désignera l'oeuvre comme topique des instincts retrouvés.

D'autre part, je dirais que les pièces ici présentées proposent un renvoi à la frontière comme à ce qui se lève artificiellement, distinguant ainsi les espaces à respecter; peinture, sculpture et autres modalités du faire étant aux prises avec ce que l'on pourrait désigner sous le nom d'histoire de l'acte, tradition du genre. Et, si la notion de vacuité est soulevée, il serait intéressant de la penser en relation étroite avec un renouvellement possible quant à la circonscription des champs d'opération, à l'élargissement, voire même à la fusion des codes pictural, sculptural et architectural. C'est par la superposition d'"ateliers" de natures différentes (ci-haut mentionnés) que les oeuvres de Kiopini nous font retourner au travail effectué en tant que générateur de sites indomptables, imperceptibles dans un seul temps parce que soumis à des répertoires de "lois" peu compatibles.

En ce qui a trait aux parcours suggérés par les contenus, j'en parlerais en termes de court-circuit, d'amorces de lectures sans cesse recoupées par d'autres. Toutefois, si l'on parvenait à y repérer une quelconque issue, c'est à la prestance de la couleur que l'on devra s'en remettre car c'est elle seule que revient ce pouvoir d'unification: lutte menée contre ces trouées de sens. Cependant, je dirais que l'oeuvre, s'inspirant de ce qui la froisse dans son rapport à l'essentiel, se dérobe à elle-même et se vide délibérément de tout ce qui pourrait la retenir sur une scène où seule la bonne et due forme, fait sage figure; serait-elle alors synonyme de fuite ou voudrait-elle simplement tout effacer et reprendre au degré zéro?

Pour ce qui est de l'impact suscité par l'oeuvre, je crois qu'il se situe moins au niveau des caractéristiques propres aux pièces que dans le fait de laisser le spectateur à l'intersection de routes trafiquées de propositions: ralliement des grands courants de l'art... de penser. De plus, étant confrontés à des surfaces en mouvance et à l'inconsistance des positions qu'elles commandent, nous sommes tentés à nouveau par une critique de l'histoire, celle qui s'édifie en posant des choix définitifs. Ainsi, l'on voudra bien comprendre tout ce qu'une oeuvre harcelée par l'exégèse est à même de contenir, ne serait-ce que le fait de pouvoir y souscrire. Selon moi, la reconnaissance des strates surprises simultanément mais revues singulièrement rappelle l'oeuvre dans toute sa difformité, la partie dans sa relation au tout. Non pas que les différentes fractions reculent face à elles-mêmes, mais qu'elles agissent comme ce qui explicite leurs propres rapports à la composition sans toutefois supposer une ligne directrice; qu'elles se conviennent plutôt au montage d'une fable sans introduction et privée de leçons concluantes. Ce qui est à retenir réside donc là où l'oeuvre se prête à de continues interventions, revendiquant un statut d'espace connoté, scène où se rompent les phrases au profit d'une tension toujours croissante et favorisant une plus grande dépense du mot...

En guise de "conclusion", j'insisterais sur la nature du travail en général (sur le lieu, par le biais de la couleur) qui nous amène à repenser la pratique artistique en fonction d'espaces nouveaux, de situations inexpérimentées. C'est par le biais de la désarticulation que viennent à nous ces oeuvres; et c'est en sortant des rangs qu'elles s'énoncent comme participant à la rénovation des principaux piliers de l'indisciplinisme: place à l'ébullition, aux vapeurs de l'indéterminisme.

HÉLÈNE TAILLEFER