

Reviews

Ainsi, les gros canons allemands avaient tous leur sanctuaire rectangulaire, «classique» bien dégagé et disposé. Comme si les Baselitz, Immendorf, Kiefer, Lüpertz, Polke, Richter n'avaient que faire, eux, des audacieux espaces cruciformes, circulaires, polygonaux ou des murs serpentins et labyrinthiques réservés aux productions moins connues et qui servaient à égayer le site, faute d'en manifester les visées urbanistes, d'éclairer les visées de ces visées. Que la production individuelle ait servi de critère déterminant de sélection, disons que la situation actuelle peut effectivement y avoir contraint mais qu'elle imposait corrélativement quelques exigences : notamment celle de reconnaître que de partir d'oeuvres individuelles constitue un critère lui-même, implicitement ou non, fondé sur d'autres critères ou soumis à d'autres impératifs; que conséquemment il s'agit toujours — ce n'est que trop évident — de choix d'oeuvres parmi d'autres et de choix dont il importe plus que jamais de pouvoir répondre sans chercher à s'en dispenser de mille manières. Par exemple, par un nombre considérable d'artistes divers. Ou en évoquant la nécessité d'un «tour d'horizon» qui feint de ne pas privilégier le néo-expressionnisme pictural, dont la «suprématie» paraît dès lors aller de soi. Ou encore en s'abritant derrière l'alibi plutôt incriminant d'un simple désir d'événement mù par l'«enthousiasme». Ou enfin, en allant jusqu'à répéter la dite décentralisation du style international, de la nation, de l'expo dans le catalogue où là encore l'«indépendance», jumelée à l'information, est de rigueur : un auteur différent pour chaque artiste différent, à moins que les artistes n'aient décidé de ne s'en remettre qu'à eux-mêmes, (ce fut le cas de Per Kirkeby, il va sans dire d'Albert Oehlen, de Sigmar Polke et de Dieter Roth). On a d'ailleurs la surprise de trouver dans ce contexte, bien qu'il s'agisse d'un commentaire sur les morts honorés de cette exposition (Marcel Broodthaers, Eva Hesse, Arthur Köpcke et Blinky Palermo), un texte de Benjamin Buchloh *Autoritarisme et Régression* (Éd. Territoires), dont on se rappellera la conclusion virulente au sujet du néo-expressionnisme : or cette tendance domine l'expo au point de rendre déconcertante et allotopique la nature de cet «hommage».

On parvenait au Parc des expositions au terme d'un parcours balisé d'affiches de l'exposition, affiches blanches, presque vierges où le titre gribouillé et un point-tache rouge, avaient suscité à peu près les seuls graffitis de cette Düsseldorf si bien policée. L'accès à la ville d'art se faisait, dispositif consciencieusement décrit par le communiqué, par un couloir débouchant sur une plate-forme de bois, élevée de cinquante mètres et d'où l'expo révélait en un seul coup d'oeil non seulement sa géographie désordonnée mais plus significativement son désir de faire tableau, avant même de donner à voir les oeuvres retenues.

Voyez le projet de maquette du concepteur Czech (dont le projet final fut encore plus dense et sinueux). Après les habituelles allées régulières des foires qui rappellent, à Cologne comme à Paris, les jardins «classiques» de Le Nôtre, ce premier point de vue sur *Von hier aus*, ce dramatique coup d'oeil de la falaise, renvoyait au modèle anglo-chinois du jardin *pittoresque* : même détournement des allées, même allure pseudo-spontanée et imageante du rapport entre les choses, même laisser-aller de la promenade, mêmes points de vue subitement révélés ponctuant les parcours. On y trouvait le même débordement de «folies» et de «fabriques» à découvrir : non pas littéralement de fausses ruines, comme ce type de jardins l'exigeait, mais, disons, un petit mausolée d'usage (l'hommage aux quatre disparus). Il faut souligner d'ailleurs que ce «tombeau», relativement petit et intime, s'inscrivait droit devant la

plate-forme d'entrée, au «nord» d'un axe de fuite virtuel, déguisé, comme l'expo se supposait au nord de l'axe culturel futur de la ville de Düsseldorf. On y voyait aussi une mise en abyme involontaire dans l'environnement pictural présenté par le *Gruppe Normale* sous la forme d'un jardin circulaire au centre duquel trônait une fontaine parmi un désordre de chaises de parc. Une même conception de la rupture d'échelle se manifestait par la monumentalité de certaines oeuvres (la pyramide-vidéo de Paik, la «tour» de Kirkeby) devant lesquelles, autour desquelles, le parc se faisait clairière, l'espace devenait «place». De telles places étaient pareillement aménagées — réservées? — à proximité des pavillons rectangulaires des artistes aujourd'hui consacrés «via New York», (voir liste ci-dessus). Ces espèces de temples, parsemés en travers tout autour de la salle, nous invitaient littéralement à un «tour d'horizon». Quel horizon? Celui, virtuel, où on avait choisi d'exposer le *Voyage autour de la mode* de Broodthaers?

Ainsi donc une volonté pittoresque; à laquelle je me promets de revenir plus longuement d'ici peu, ce concept ayant travaillé maintes expositions ces dernières années et ce, de manière souvent pertinente, de concert en quelque sorte avec les oeuvres exposées. Or à *Von hier aus*, le modèle implicite du parc anglais — cette ordonnance de la nature artificiellement rendue plus naturelle que la Nature elle-même — ce modèle avait une fonction ambiguë. D'une part, il paraît l'exposition d'une dimension réflexive. Toutefois, alors que les métaphores de la ville et de l'architecture imageaient, à grands renforts de textes, une concertation et une planification agrémentée de «variété», elles paraissent au bout du compte avoir été conçues comme façades. Mises de l'avant au niveau du contenant, ces figures d'organisation camouflaient précisément un vide de conception quant au matériel présenté et nivelé dans ce bazar. Un vide très occupé, très «affairé» me direz-vous, mais un vide tout de même. Vide de réflexion, d'opinion (?), de jugement, de construction. Vide de l'événement, où le décor est réfléchi en tant que, sous le couvert d'un ensemble, il évite ici d'avoir à penser une situation, les rapports entre ces oeuvres et les conclusions, aussi peu définitives soient-elles, auxquelles ces rapports pourraient donner lieu. Oeil pour oeil, dent pour dent, j'aurai commenté *Von hier aus* à l'avenant.

JOHANNE LAMOUREUX

JOSEPH BRANCO LAURENT PILON PIERRE PRZYSIEZNIAK

Galerie Jolliet, Montréal
28 novembre — 22 décembre

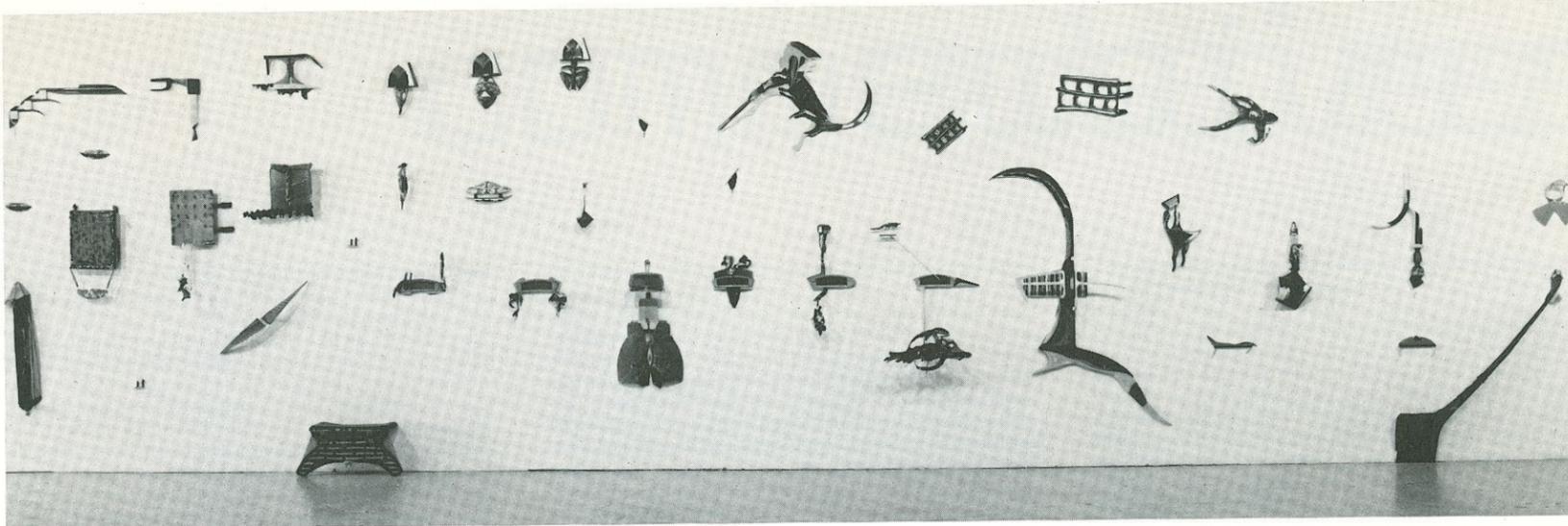
Les trois artistes présentés dans le cadre de cette exposition explorent, chacun à sa façon, de nouvelles avenues de la figuration et inscrivent leurs oeuvres, à des titres divers, au chapitre de la postmodernité. Intertextualité, interdisciplinarité, transculturalisme, intertextualité, caractère hybride des installations (sculptures

accrochées, toiles découpées), mixité des médias (photo, peinture, écriture, collages, découpages, dessin dans le cas des oeuvres peintes; résine, fourrure, bois, ciment, etc., dans le cas des sculptures), un certain esthétisme et surtout des références à l'histoire générale, à des anecdotes et à l'histoire de l'art en particulier font de ces trois séries d'oeuvres des représentantes intéressantes des pratiques qui renouvellent les genres traditionnels, peinture et sculpture. Modernes par la réflexion sur la nature de l'art qui les sous-tend, ces oeuvres s'affranchissent cependant élégamment des contraintes dans lesquelles le formalisme avait amené la peinture et la sculpture. Cet avatar de l'art moderne est même utilisé et cité de plus d'une manière par certaines oeuvres. Apparemment hétéronomes, ces trois séries sont cependant portées par des démarches communes comme le révèle une description plus détaillée, quoique très sommaire, de chaque oeuvre.

Peinture morte de Joseph Branco réintroduit en douce la figuration. Le pourtour de cette toile non montée reproduit la silhouette d'une table posée sur un sol. L'uniformité de la couleur, le vert, et l'absence de traits qui permettraient de saisir la perspective donnent à cette oeuvre un caractère ambigu, hésitant entre le choix délibéré pour l'oeuvre à deux dimensions ou pour la représentation illusionniste de la troisième. Dans *Étude sur la nature morte, camaïeu bleu*, on retrouve la même ambivalence, mais reprenant cette fois celle que l'on retrouve dans de nombreuses natures mortes de Matisse des années 1908-1911. En effet, Branco présente une photo de *Cafetière, carafe et compotier*, toile de Matisse qui date de 1909 et qui sert de référence à ses deux installations. Le choix de cette oeuvre éclaire la démarche de Branco de diverses façons. On se souvient que *Cafetière...*, par le développement *all over* d'un motif d'arabesque servant de fond aux objets de la nature morte, bousculait les règles classiques de la construction perspectiviste, faisait perdre l'illusion de la troisième dimension et ramenait étrangement la toile à ses deux dimensions. Soixante-quinze ans plus tard, le mouvement inverse qui consiste à réhabiliter l'illusion de profondeur et la figuration que Matisse avait presque réduites à une valeur décorative flirtant avec l'abstraction, semble tout aussi hésitant. Les objets de la nature morte, présentés ici en négatif puisqu'on ne perçoit que leur pourtour découpé dans le canevas, rompent l'aplatissement de l'ensemble en ouvrant une «percée perspectiviste» et en fournissant une échelle, tout comme les objets de *Cafetière...* maintenaient l'oeuvre dans l'univers solide de la représentation illusionniste.

Les deux autres oeuvres de Branco, *Étude sur la Cène* et *La scène ou quand l'infini nous envisage* réfèrent aussi à une période inaugurale de la peinture, celle de la conquête de la perspective que la modernité de Matisse avait commencé à ébranler. Pour Branco, il s'agit en quelque sorte de reprendre à la lettre certains moments clés de la peinture et en particulier des expériences de la modernité. Les procédés qu'il utilise dans ses quatre oeuvres actualisent la progressive déconstruction de la peinture classique, déconstruction qui a abouti à la *tabula rasa* minimaliste qu'évoque du reste la couleur uniforme des tables. Le découpage des canevas rappelle les toiles découpées de Stella, le parti de ne travailler que la forme du support et sa couleur réfère aux préoccupations des peintres de la *Post-Painterly Abstraction*, bien qu'ici, le travail sur la forme emprunte la direction inverse.

Mais au-delà du retour à la figuration et des renvois à l'histoire de l'art, ces oeuvres sont aussi postmodernes par leur statut non défini, hybride. Peinture ou sculp-



Laurent Pilon, *Segment d'origine*, 1984, résine et matériaux multiples, photo : centre de documentation Yvan Boulerice.

ture, elles appartiennent aux deux genres. Leur forme générale de même que les formes qu'elles projettent, *la Cène* en particulier, par sa distance du mur et par l'alignement des treize cadres vides qui forment la partie supérieure de l'installation, façonnent un espace plutôt sculptural bien qu'il s'agisse d'abord de peinture. La boîte, une autre référence à une pratique artistique chargée historiquement, utilise et renvoie à des techniques, peinture, photo, de bi-dimensionnalité alors qu'elle est à proprement parler sculpture. Enfin, par ces quelques traits — figuration, valorisation du passé, contenu historique, hybridité — ces oeuvres sont en rupture manifeste avec les canons formalistes modernes. Mais bien qu'incisive, la coupure n'est pas violente ni agressive. Elle s'exprime en fait, à l'aide d'incisions, sur le mode de la négation : il n'y a toujours pas d'objets dans ces toiles, les principes formalistes ne sont pas vraiment trahis. On s'écarte simplement de l'orthodoxie avec les outils de la postmodernité : récupération et pragmatisme. Affranchies des « principes » artistiques, ces oeuvres emploient en effet tous les moyens, y compris ceux qu'il fallait dépasser pour faire valoir leur caractère esthétique libre de toute cause, qu'elle soit artistique ou sociale.

Segment d'origine de Laurent Pilon multiplie les références à l'histoire de l'art mais développe surtout un autre registre de traits postmodernes. Ces sculptures suspendues contre le mur ressemblent en effet à des objets qui n'appartiennent pas au domaine de l'art. Références aux pratiques de Duchamp ou aux expositions d'art primitif présentées au début du siècle, sans doute, il s'agit encore de citations et d'auto-référentialité. Mais ces pièces évoquent aussi, par leurs formes et leurs matériaux, des objets aux fonctions d'abord extra-artistiques. Articles à l'allure inanimée (que l'âme semble avoir quittés), mais qui gardent un aspect organique par la fourrure, le bois, la résine qui prend parfois l'apparence de l'os, ces sculptures ouvrent davantage sur les questions de frontière entre l'esthétique et d'autres domaines (l'anthropologie, l'histoire, la religion, etc.), que sur les limites des genres et des écoles artistiques. Interdisciplinarité et transculturalisme s'ajoutent aux effets d'hybridation de l'oeuvre et drainent de nouvelles références au passé. Chaque pièce semble venir d'ailleurs, malgré ses matériaux, résine, ciment, accessoires métalliques ou tissus qui appartiennent au présent domestique. Faire du vieux avec du neuf, recréer des mythogrammes détachés de tout contexte religieux et de toute signification, de même qu'évoquer une zone originelle où chaque objet était essentiel, sont autant d'éléments qui donnent à l'oeuvre et à chacun de ses éléments des allures de fétiches vides alors que les références à d'autres artistes, Duchamp, Ernst, Kandinsky, Gonzales (ses dessins), sont libres de tout culte du maître. L'utilisation et les renvois au passé sont en cela conformes à l'esprit postmoderne qui ne connaît pas la nostalgie passéiste malgré des renvois fréquents à ce

qui fut. Les emprunts faits à l'histoire générale et à l'histoire de l'art véhiculent en plus des références manifestes au passé de l'artiste. Dans *Segment d'origine*, il est question du *Dernier des Mohicans* aussi bien que de Duchamp. On assiste au recouvrement de différentes traces culturelles qu'a suivies Pilon. Par ailleurs, la rencontre de petits formats (certaines pièces ne mesurent pas plus de 7 cm sur 2 cm) composant une oeuvre immense porte l'empreinte du contexte de conception par la fusion des deux principales tendances actuelles : la miniaturisation japonaise et le gigantisme américain. Les conditions économiques d'exposition de l'oeuvre se trouvent ainsi peuplées : l'oeuvre répond à une pulsion infinie, on ne peut en effet assurer une limite à cette prolifération d'objets ou au format extensible ou rétractable de l'ensemble qui épouse en quelque sorte l'appétit du mur, cependant que le tout est morcelable et pourra être distribué sur le marché de l'art en pièces détachées, comme c'est le cas d'un nombre de plus en plus important d'oeuvres qui se disséminent, comme l'information ou le capital, pour mieux rayonner. Toute la question de l'intégrité de l'oeuvre, amorcée depuis Rodin, semble trouver dans cette option postmoderne un règlement à la mesure des enjeux. L'oeuvre d'art ne fonctionne pas indépendamment des circuits de communication, elle doit être exposée, vue, parlée pour exister. Les conditions matérielles déterminantes et la dissémination une alternative aux oeuvres monumentales. Au-delà des questions de principes, ce sont en quelque sorte des considérations pragmatiques qui prévalent alors ouvertement pour statuer sur l'intégrité de l'oeuvre. Les pièces de Pilon s'inscrivent très facilement dans ce mode de fonctionnement, d'autant que chaque élément bénéficie d'une grande autonomie.

Chez Pierre Przywiecniak on retrouve aussi un système de renvois interdisciplinaires et de références à l'histoire mais en plus un jeu d'échanges entre textes, photos et peinture ou dessin. Dans *D'après la bataille de San Romano de Paolo Uccello (la contre-attaque de Michelletto da Cotignola)*, les échanges se multiplient entre diverses disciplines : une notice biographique de l'historien Vasari occupe la place d'une légende, des photos en noir et blanc de numéros et d'agrandissements de cellules nerveuses sont distribuées sur divers points de cette adaptation peinte d'une des trois versions de la célèbre toile d'Uccello. Plusieurs rationalités se côtoient, celle de la science, celle de l'histoire, celle des nombres, et sont ramenées à une fonction iconique qui concurrence et ponctue la raison de l'art. Métaphore du drame de l'artiste qui a été supplanté auprès du pouvoir par l'appareil scientifique et qui a dès lors cessé d'exhaler le pouvoir et la guerre, rupture qui l'a obligé à se constituer un nouveau public, le public justement ? L'interdisciplinarité de l'oeuvre servirait alors à réinjecter un contenu historique dépassant le niveau anecdotique immédiatement suggéré. Le titre lui-même, qui rem-

plit ici plus qu'une fonction de désignation, implique divers niveaux de référence et raconte plus d'une histoire. Les deux autres oeuvres ont aussi des titres narratifs évoquant un sédiment de la mémoire personnelle de l'artiste dans le cas de *LOULOU Thus glow her cheeks so tenderly* ou un épisode de divine querelle dans *Et Zeus le plaça au ciel parmi les constellations*. Cette dernière oeuvre, comme celle de la bataille, juxtapose des temps différents, en l'occurrence l'Antiquité grecque et son ciel peuplé de dieux et la nouvelle mythologie née de la fascination pour l'espace. Cette rencontre du passé et du présent actualise le passé et réduit notre actualité au rang de mythologie et de point de l'histoire. Il n'est peut-être pas inopportun de signaler que cette toile rappelle étrangement certains motifs de Kandinsky, mais elle refait l'histoire à rebours : en effet, le pionnier de l'abstraction rencontrait l'oeil formé à la représentation illusionniste et laissait donc lire des figures dans des oeuvres manifestement abstraites, alors que Przywiecniak rejoint un oeil déshabitué des formes illusionnistes, qui risque de voir, ne serait-ce le texte qui parsème l'oeuvre, une toile abstraite.

LOULOU, dernière pièce de cet ensemble est un dessin qui semble directement sorti de la mémoire de l'artiste. Trois des tendances marquées de l'exposition se retrouvent ici aussi : le parti pris pour la figuration, l'évocation du passé et l'empreinte autobiographique. *LOULOU* rappelle en effet les illustrations des contes d'enfant du XIX^e siècle dans lesquels la figure servait à donner chair au texte, à le rendre moins abstrait. Le passé alors ranimé appartient davantage à la lignée des fantômes, des souvenirs d'enfance et porte plus explicitement la trace de son auteur qui choisit, ce qui est encore une marque de la postmodernité, de ne pas s'effacer pour laisser voir la pureté formelle et anonyme de l'objet, mais de se prendre, d'une façon ou d'une autre, comme motif de l'oeuvre.

En somme, les séries d'oeuvres apparemment hétéronomes présentées dans cette exposition sont autant de propositions sur des thèmes communs et auraient pu être réunies sous un titre comme « Compositions de passés » ou « Variations sur le passé » puisque chaque artiste a exploité, à sa manière, les ressources de sa mémoire, privée et culturelle, ce qui justifie le retour à la figuration et ce qui explique les emprunts multiples à divers champs ou moments de l'histoire. La modernité a tellement cherché à produire du nouveau et à maintenir continuellement le changement et la révolution que ce qui en sort ne peut que rappeler le poids de l'histoire.

LOUISE POISSANT