

PARACHUTE

TRADUCTION EN FRANÇAIS / ENGLISH TRANSLATION

art contemporain / contemporary art

juin, juillet, août /

June, July, August 1987

5,50\$



47

HISTOIRE ET POSTMODERNITE

Des exemples
dans l'art canadien

Chantal Pontbriand

C'est dans le contexte dit postmoderne que l'art au Canada s'est développé et a pris l'ampleur qu'on lui connaît aujourd'hui. Paradoxalement, c'est dans une quasi-absence d'histoire moderniste ou pré-moderniste que naît l'art contemporain canadien. En disant cela, je ne nie pas bien sûr l'existence dans notre courte histoire de quelques noms marquants. Je dis plutôt notre incapacité, à ce jour, de nous constituer une histoire de l'art «canadienne». Où se situe l'art canadien depuis ses débuts? Quelles ont été ses influences, ses liens et ses rapports avec les mouvements d'avant-garde sur le plan international? Ses liens et ses rapports avec l'académisme, ou encore les formes d'expression primitives ou populaires qui constituent le contexte global de la création artistique? Faute d'exégèse historique sur le plan de l'écriture, celui-là même de l'histoire de l'art en tant que discipline, la génération d'artistes dont il sera question semble s'être donné pour principale tâche d'élaborer une réflexion dense et poussée sur cette question de l'Histoire. Dans l'ensemble des démarches dont nous parlerons, l'Histoire apparaît comme un vaste théâtre où se joue un drame, celui de la représentation, sinon celui de l'art lui-même.

De nombreuses pratiques viennent activer ce champ de référence. Peinture, sculpture, installation, vidéo, photographie, performance, les moyens sont multiples et souvent juxtaposés à l'intérieur d'une même oeuvre. C'est ainsi que le corpus d'oeuvres que nous allons décrire se démarque des pratiques typiquement modernistes dont le principal enjeu était de se saisir en tant que totalité et qu'objet auto-référentiel. Au réductivisme donc, qui avait cours pendant les années cinquante et au début des années soixante au Canada comme ailleurs, s'oppose aujourd'hui une polysémie et une pluralité de moyens sans précédent. L'art actuel se préoccupe cependant autant de son propre langage qu'auparavant et il doit être compris plus comme une extension de la problématique de l'autoréférentialité que comme son rejet. La spécificité des moyens plastiques, la recherche portant sur l'art comme langage est encore au coeur des enjeux qui secouent l'art et qui en font une pratique en continuelle transformation.

Dans la relation que les artistes, dont il sera question, entretiennent avec l'histoire, de multiples stratégies sont utilisées: ironie, parodie, mimétisme, allégorie, collage, appropriation... Ce sont des stratégies langagières qui supposent que l'histoire a partie liée avec le langage et que ce n'est pas innocemment, comme nous le verrons, que l'un se fait le filtre de l'autre.

En guise d'introduction, je commenterai brièvement une oeuvre récente de Robin Collyer, exposée récemment à Montréal et à Toronto. Il s'agit d'un objet unique installé au coeur de l'espace d'exposition. C'est une grande boîte rectangulaire: un amalgame de plastique moulé, d'aluminium, de plexiglas, de ciment et de bois. L'objet mesure environ deux mètres de hauteur, un mètre et demi de largeur, et presque quatre mètres de longueur. Sur les différents plans, se distinguent trois ouvertures; sur le devant, une grille surmontée d'un pare-brise, et sur le côté, une fenêtre. La boîte repose sur quatre roues en ciment. Je dis «grille», «pare-brise» et «fenêtre» avec quelque hésitation... puisque ce sont là des descriptions approximatives de formes plutôt abstraites qui rappellent ces choses. De plus, ce ne sont pas de vrais grille, pare-brise et fenêtre puisqu'il n'y a aucun moyen de voir à travers. Et même si cet objet dans son ensemble ressemble à un camion ou à une roulotte, il n'y a aucune ouverture qui en permette l'accès. Cet objet est un véhicule qui n'en n'est pas un, un véhicule dont les roues de ciment ne sauraient avancer de toute manière. *The Zulu*, ainsi se nomme cet étrange objet, n'est pas plus perméable physiquement que conceptuellement. Malgré son imposante présence, *The Zulu* est une masse creuse, une semi-abstraction. C'est une ébauche d'idée, malgré la finition parfaite, «maniaquement» technologique, de sa structure. *The Zulu* occupe l'espace à la manière d'une sculpture, mais plus encore, à cause de son *étrangeté* et de l'anachronisme entre sa réalité physique et l'image qu'elle projette, elle marque l'espace de la sculpture, l'espace de l'art comme étant aux confins de la réalité et de l'irréalité.

À prime abord, chez Laurent Pilon, on semble loin de l'univers hyper-technologique dans lequel nous vivons. L'assemblage d'objets aux connotations primitivistes qu'il propose dans *Segment d'origine* appelle tout un autre monde, celui des grandes forces de l'univers telles qu'elles se manifestent dans les artefacts qui nous proviennent des cultures non occidentales. Les objets que présente Pilon ne proviennent cependant pas d'autres cultures, malgré leur apparence. Ce sont des objets fabriqués avec de la résine dont Pilon s'emploie à explorer la multitude de caractéristiques. Il en tire des formes qui, du végétal à l'animal, constituent les fragments de vastes assemblages. La résine moulée et travaillée prend la forme de morceaux de bois, d'os, de surfaces variées comme le cuir, l'écorce. Les résultats ressemblent à des outils primitifs, ou encore à des objets de rituels. Mais, malgré leur très grande vérisimilitude, ces artefacts n'en sont pas. Il s'agit d'une illusion, d'un semblant, rendu possible, produit même par l'utilisation de cette merveille technologique qu'est le matériau employé, la résine dans le cas précédent, dont les possibilités sont extrêmement larges sur le plan de la production industrielle et de l'emploi commercial.

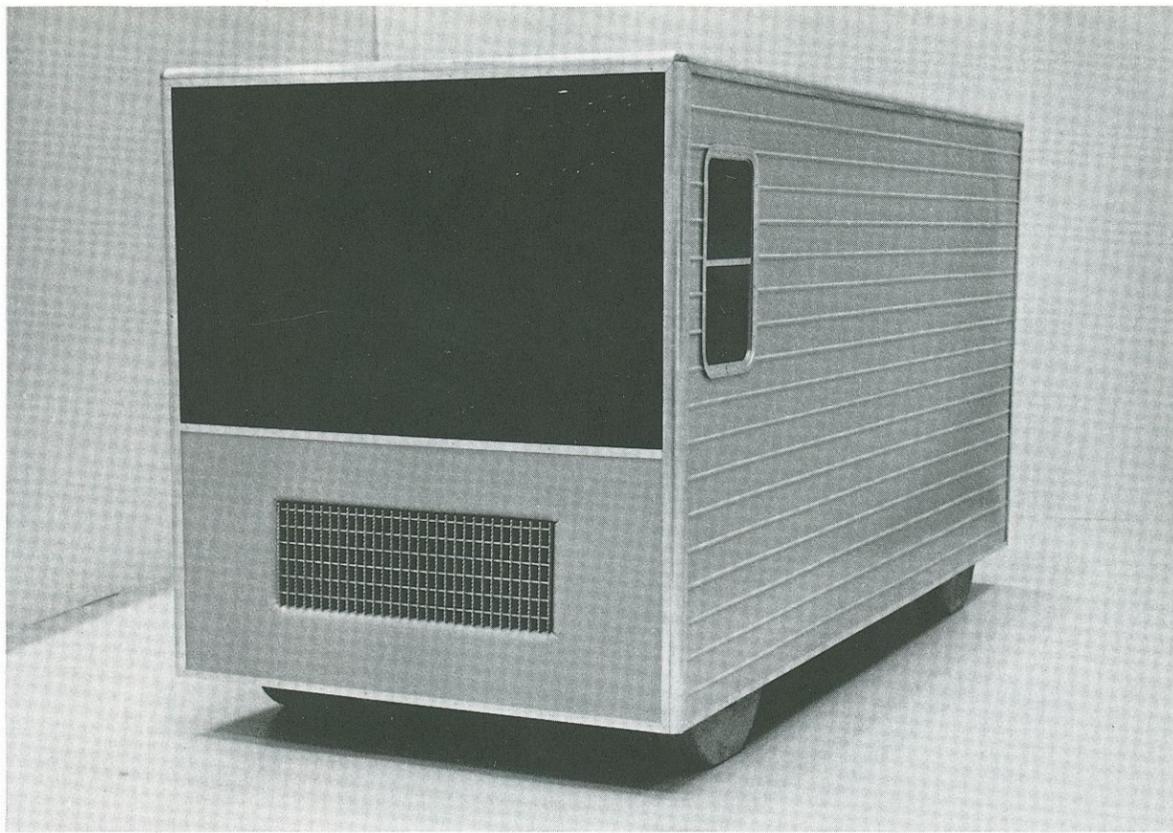
Le travail de Laurent Pilon ne mime pas que l'artefact culturel primitiviste, il en mime aussi les conditions de réception par la facture muséologique de l'oeuvre. Le déploiement des objets sur le mur est une mise en scène de type muséologique dont on sait qu'elle enlève à tout objet sa fonction d'origine. Comme le titre l'indique, l'oeuvre par sa facture (qui relève de la transformation de la matière) et par sa mise en scène soulève la question de l'origine et des ratages entre le monde réel et le milieu de l'art représenté ici par ses conditions d'exposition, entre l'objet et son signifié.

Avec l'oeuvre de Sylvie Bouchard, nous abordons la peinture. Comment penser la peinture dans une perspective postmoderne? Comment poursuivre un travail de peintre alors que le dernier mot semblait avoir été dit à ce sujet? Sylvie Bouchard fabrique des installations qui consistent à ériger des murs ou à utiliser les surfaces existantes du lieu d'exposition qu'elle recouvre ensuite entièrement de peinture. Les motifs qu'elle privilégie sont tirés de l'architecture (bâtiments, fenêtres, portes) ou ce sont des personnages qui, telles des ombres, hantent les parois de ses oeuvres. Ces motifs sont traités de diverses manières, allant du plus simple graphisme au plus complexe. La facture employée rappelle des écoles de peinture de plusieurs époques, aussi différentes que le Moyen-Âge, la

Renaiss
fois les
mins, ou
sage qu'
Dans un
Québec
lieu ficti
imaginai
ble à trav
avaient
mimant
muséolo
même q
comme
mise en
tion à l'o
spectate
dynamis
présent.



Laurent Pilon



Robin Collyer, *The Zulu (European Version)*, 1985, plastique «vacuform», acier, aluminium, ciment, plexiglas teinté, 205 x 371,8 x 170,5 cm.; collection: Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo: Robin Collyer/Carmen Lamanna Gallery.

Renaissance et le début du XX^e siècle. Quelques fois les paysages urbains sont remplis de chemins, ou encore d'escaliers, et évoquent le *passage* qu'effectue le spectateur à travers l'oeuvre. Dans une installation à la Chambre Blanche à Québec intitulée *Entre l'installation et la ville*, le lieu fictif de l'installation représentant une ville imaginaire était juxtaposée à la ville réelle visible à travers les fenêtres de la galerie. Des bancs avaient été disposés dans l'espace de l'oeuvre, mimant à la fois le mobilier urbain et le dispositif muséologique traditionnel. Ces bancs vides, de même que les figures humaines vides, agissent comme signifiants vides, ouverts et appelant la mise en abyme du spectateur dont la participation à l'oeuvre est essentielle à sa réalisation. Le spectateur confère à l'oeuvre son actualité, il la dynamise et l'inscrit dans le temps réel, dans le présent.

C'est dans une installation réalisée au Centre Saidye Bronfman et dans celle de la galerie Apart à Montréal, intitulée *L'Observatoire des mille lieux* que l'on cerne le mieux l'une des caractéristiques du travail de Sylvie Bouchard: le redoublement des motifs. Les mêmes images au pouvoir évocateur sont reprises, dessinées ou peintes selon divers systèmes de représentation. Il y a chez elle un refus de se soumettre à un seul système ou à un mode unifié de représentation. Cela, on le constate non seulement en étudiant la manière dont elle s'exerce à reprendre inlassablement et toujours différemment le même motif, mais dans sa façon d'employer les divers systèmes de perspective. Dans son travail, elle se confronte à l'unidimensionnalité et à la linéarité, préférant créer un monde éclaté et chaotique où gravitent des figures humaines qui, comme des ombres voyagent dans sa peinture,

monde d'illusion et de mirages, monde qu'elle ne craint pas, par ailleurs, de pointer comme tel. Pour bien marquer la différence entre ce monde de fantasmes et le réel, elle prend soin d'inclure dans ses installations des objets qui y figurent également en deux dimensions: ces objets agissent de diverses manières dans l'espace du spectateur. Les bancs mentionnés tout à l'heure, par exemple, valent pour leur côté fonctionnel autant que pour leur aspect symbolique. Elle a montré ailleurs des lanternes semblables à celles que l'on voit souvent représentées en peinture, des chaises, des coffres, quelques fois encore des bouts de bois, les matériaux mêmes de ses constructions.

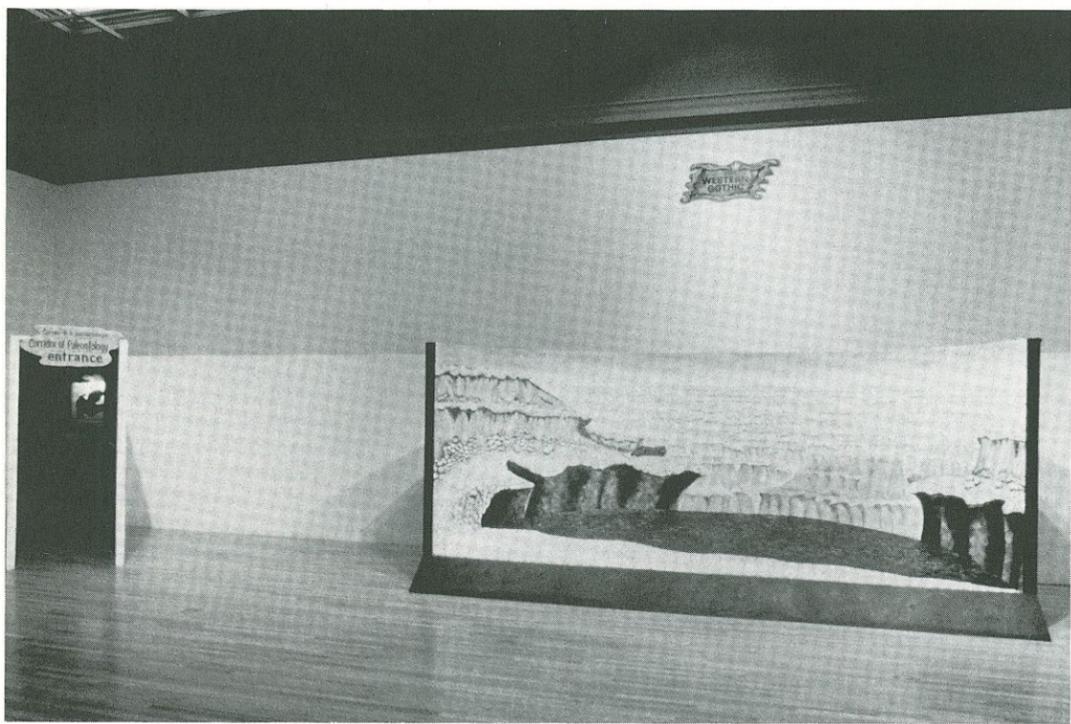
Les «observatoires» de Sylvie Bouchard sont des observatoires *observants*, en ce sens qu'elle peint des lieux qui sont remplis d'ouvertures



Laurent Pilon, *Segment d'origine*, 1984, résine, polyester et matériaux multiples, 9 m,50 x 2 m,75.



Roberto Pellegrinuzzi, *Sans titre*, 1985, installation-photo. Photo: R. Pellegrinuzzi.



Sandra Meigs, *The Western Gothic*, 1984, installation. Photo: Musée des beaux-arts de Montréal. © Sandra Meigs/Vis-Art, 1984.

Dans l'art canadien, il y a encore une série de théâtres personnels dont il faut parler, une série qui a son point de départ dans la photographie: il s'agit du travail de Eva Brandl, Lynn Lapointe, Raymonde April et Tony Brown en particulier. De ce côté, de nouvelles voies s'ouvrent et on est loin de penser la photographie comme on l'a pensée jusqu'à maintenant. Là aussi, on hésite à penser le médium comme une fin en soi et on interroge à travers le discours artistique lui-même les grands récits qui le traversent.

Dans ce sens, une installation de Roberto Pellegrinuzzi à propos de la photographie est à considérer. Ce que voit le spectateur, en entrant dans cette installation, c'est une grande toile tendue où le mot ABSENCE a été peint. Elle est éclairée par l'arrière et fait l'effet d'une projection. Dans l'espace, il y a quelques objets dont un miroir, une table avec des objets dessus, un appareil photo sur son trépied, une plante. Dans le miroir se réfléchissent la table, l'appareil, la plante et le mot absence (à l'envers). Sauf pour la

toile marquée ABSENCE, tous ces objets sont en réalité des faux, des copies de l'original qu'ils représentent, même la photo de famille qui se trouve sur la table. D'indice en indice, le spectateur se met à reconstituer la scène originale, mais rapidement ce n'est plus celle-là qui intéresse; c'est davantage le processus de la reconstitution de la scène. Pour donner l'illusion de réalité, de vérité, les faux photographiques ont dû tous être placés minutieusement à l'endroit même où ils avaient été photographiés, de la même manière que les objets reconstitués ont dû reprendre la forme et l'échelle de leurs originaux (d'où l'importance de la règle sur la table). Dans ce jeu infini de réflexions, que reflète le miroir: les faux photographiques ou les vrais objets? L'ambiguïté règne, sauf pour l'appareil qui, pour réaliser la photo dans laquelle il apparaît, doit être vrai. L'appareil, c'est aussi l'oeil derrière, l'oeil du photographe, l'artiste lui-même. On assiste à une mise en abyme, seule présence au coeur de l'absence. Dans le jeu infini du semblant, dont cette installation est un des exemples les plus étonnants, même la présence est virtuelle (sauf que le photographe a dû intervenir à un moment donné), rien n'échappe aux superpositions de sens qui s'y manifestent. Rien n'échappe non plus au jeu du même et de l'autre, de la mimésis et des continues réinterprétations qui constituent l'Histoire...

Pas étonnant dès lors que la majorité des artistes dont j'ai parlé se préoccupent aujourd'hui de l'histoire. Nous leur trouvons comme point commun une préoccupation pour la copie, le faux, la reproduction, la représentation, qu'on parle de l'ambiguïté technologique de Laurent Pilon, des jeux d'illusions picturales de Sylvie Bouchard, du musée imaginaire de Pierre Dorion, de la saga historique que Céline Baril met en scène, ou de celle de Sandra Meigs, ou encore de la mise en abyme chez Roberto Pellegrinuzzi. La production de chacun de ces artistes marque bien le *je* qui s'énonce avec cette différence qu'ici, l'individu est inséparable du collectif, le même de l'autre, l'artiste de l'histoire dans laquelle il est inscrit et d'où il parle.

Ce texte a été donné à plusieurs occasions en conférence depuis 1985.

English translation on p. 51.