Document généré le 23 avr. 2024 15:54

Vie des arts

Vie des arts

Le Musée d'art contemporain de Montréal d'un siècle à l'autre
Déclics : Du rouge au noir

Christine Palmiéri

Volume 44, numéro 177, hiver 1999–2000

URI : https://id.erudit.org/iderudit/53089ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Palmiéri, C. (1999). Le Musée d'art contemporain de Montréal d'un siècle à l'autre : Déclics : Du rouge au noir. *Vie des arts*, *44*(177), 51–54.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

d'un siècle à l'autre

Christine Palmiéri

Déclics : du rouge au noir

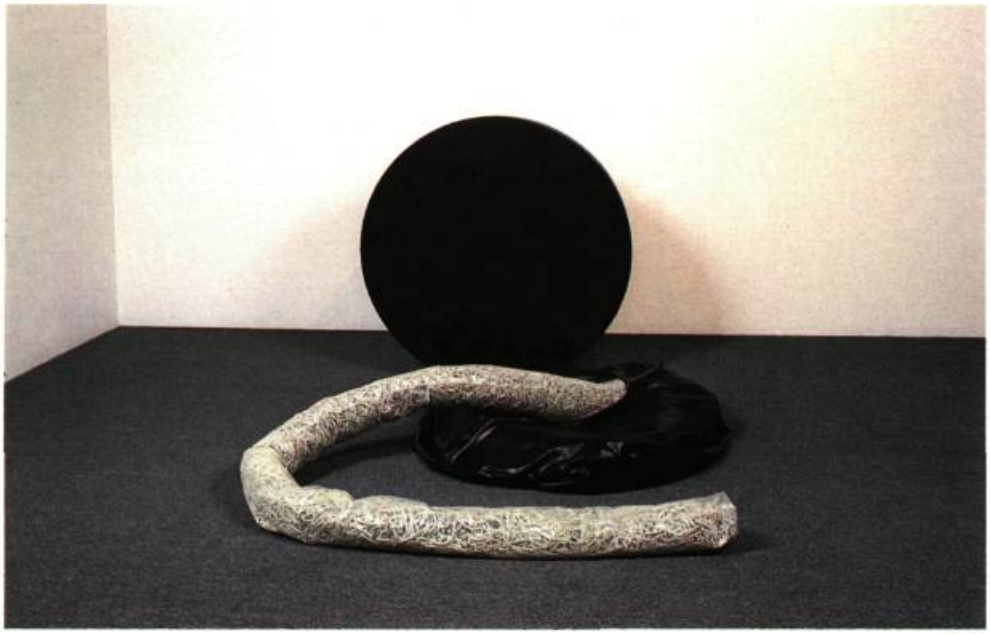
POURRAIT-ON IMAGINER AUJOURD'HUI UN REGROUPEMENT D'ARTISTES QUÉBÉCOIS ANIMÉS DES MÊMES REVENDICATIONS SOCIALES, POLITIQUES ET IDÉOLOGIQUES ? LA QUESTION MÊME RESTERAIT EN SUSPENS ET S'EFFRITERAIT SUR LA CARAPACE DE L'INDIVIDUALISME ET DE L'INDIFFÉRENCE QUI RÈGNENT DANS NOTRE SOCIÉTÉ. L'EXPOSITION *DÉCLICS. ART ET SOCIÉTÉ. LE QUÉBEC DES ANNÉES 60 ET 70*, PRÉSENTÉE CONJOINTEMENT AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL ET AU MUSÉE DE LA CIVILISATION À QUÉBEC, LOIN DE TOUTE NOSTALGIE, SEMBLE SONNER L'ALARME EN FAISANT RESURGIR D'UN PASSÉ ENCORE PROCHE L'ENGAGEMENT POLITIQUE ET SOCIAL DES ARTISTES DES ANNÉES 1960-1970.

Pierre Ayot
Le troisième homme, 1965
lithographie et linogravure sur papier Arches, 7/8
56,4 x 38,2 cm

Bien que l'accrochage tente de faire des regroupements, la proximité de certaines œuvres met en évidence l'hybridité des genres à laquelle nous a habitués la production des artistes des dernières décennies. S'inscrivant dans la lignée du *Pop art* et des *happenings*, les artistes des années 60 et 70 eurent l'audace de rompre avec la tradition plasticienne dont l'approche plus cérébrale prônait une certaine *scientificité* de l'art. Ils tournent en dérision justement les progrès de la science en réalisant des œuvres d'apparences ludiques telles que l'*Introscaphe* (1968-1970) d'Edmund Alleyn (machine à voyager dans l'horreur de la guerre), l'*Émissaire* (1966) de Jean-Claude Lajeunie (joyeux spoutnik doté de trompes en érection) ou encore la projection de *Synthèse des arts* (1967) du groupe Fusion des Arts (chorégraphie de radars, clin d'œil posé sur la prolifération des communications). Mais si le ludisme et le sarcasme ressortent le plus manifestement de la plupart des œuvres, ce n'est que pour masquer la violence qu'elles renferment et qui s'exprime par l'excès et par l'utilisation, notamment, du rouge et du noir.

LE ROUGE ET LE NOIR

Deux couleurs que l'on retrouve dans presque toutes les œuvres de l'exposition, comme on peut l'observer dans le travail de Serge Lemoyne, que ce soit dans *Amen* (1965), dégoulinante de peinture fluorescente vermillon, ou dans *Sans titre* (1965) qui représente une main dont un doigt blessé saigne ou encore dans *Combat d'atomes* (1966) bombardée d'une pulvérisation écarlate. Violence encore dans la porte trouée, maintenue dans le vide par un câble et maculée de biffures et d'empâtements de peinture à bateau. Dans l'assemblage de bois *Down Town* (1962) de Henry Saxe, et dans *Boîte #4* (1962) de Charles Gagnon, les traces de brosses à la Rauschenberg sont dramatiquement cramoisies ou *carbonisées*. Les couleurs rouge et noir, comme nous le savons, sont toutes deux des marques symboliques de la colère, de la douleur et du deuil, sans mentionner leurs connotations politiques qui vont de pair avec ces affects indiciaires et l'évocation bien sûr incontournable du roman de Stendhal. Même dans *Lettre ouverte à une jeune Beatle anglaise* (1965), Albert Dumouchel n'a pu s'empêcher de souiller l'espace de bavures noires et de flaques sanguinaires. Et si chez



Cozic
Krakoss avant et après incubation, 1969
contre-plaqué, arborite, vinyle et mousse de polyuréthane
120 X 915 X 15,2 cm

Pierre Ayot *Le troisième homme* (1965) devient une cible vivante, l'œuvre *Candide* (1966) de Gilles Boisvert dénonce ouvertement la violence dans une férocité sarcastique qui provoque le malaise, tout comme *Amerik* (1970) de Serge Lemoyne. Cette obélisque bancale, dénonçant la puissance de l'État et l'instabilité de la paix dans une poïétique de l'urgence qui, à l'aide de *masking tape* ceint et maintient en position phallique une frêle structure, comme on le ferait d'un reste d'ossature de momie, semble avoir été réalisée dans la spontanéité et la fureur. Fureur du rouge cette fois, dans les images sanguinolentes du film *Le cœur du Frère André*, 1973, de Francine Larivée, ou dans *1975-L'année de la femme*, de Françoise Sullivan, qui, au-delà de la représentation, utilise du sang de femme comme matériau. Gestes, taches, ratures, spontanéité et violence, signes initiateurs de l'expressivité en art qui reviendra en force dans les années 80. Dès lors une brèche est ouverte vers la possibilité d'une nouvelle esthétique. Mouvement en réaction qui s'imposera tout comme le néo-expressionnisme allemand, né en réaction contre la domination internationale d'un art trop formel ne convenant plus à la sensibilité ni à la réalité socio-politique germanique de l'époque.

ESTHÉTIQUE DE L'UTILITAIRE

Voisinant *Amerik*, *Krakoss avant et après incubation*, 1969, de Cozic (Yvon Cozic et Monic Brassard), déroulant un boyau mou rempli de vers de mousse de polystyrène à l'image d'un intestin sortant par la fermeture Éclair d'un ventre planétaire, annonce, à l'ombre d'une pierre tombale recouverte d'une feuille d'arborite, l'importance que prendront ces configurations et ces matériaux empruntés à l'univers ménager et hospitalier dans lequel nous a plongés une certaine production de l'art ces dernières décennies. D'ailleurs, l'œuvre de Cozic a su traverser le temps sans devenir caduque avec ses sculptures gonflables en vinyle et en peluche des années 70, qui demeurent d'une actualité surprenante. Le domestique et le quotidien que l'on retrouve dans certains types d'installations des années 80, ou dans l'art du banal d'aujourd'hui commença dès les années 70 avec le mouvement féministe, dans une préoccupation qui visait « à dissoudre la barrière élevée entre les domaines du privé et du politique » nous dit Rose-Marie Arbour[1] en citant le slogan « le privé est politique ». *Parceled Vest Two* (1972) de Betty Goodwin, *La Cathédrale* (1975) de Chantale Dupont ou *À ce moment précis j'eus peur de mourir* (1979) de Raymonde April, objet ou scènes pris dans la sphère de l'intime, représentations par lesquelles les femmes artistes affirmaient leur identité en tentant de redéfinir leur rôle social, sont des sujets encore très répandus dans l'art actuel.

Parmi les œuvres qui contestent les progrès scientifiques et industriels, tout près de l'*Émissaire*, une sorte de vasque en plexiglas et en résine phosphorescente (proche de l'esthétique *Tupperware* que nous connaissons), l'œuvre *Sans titre* (1970) de Peter Gnass, fait basculer littéralement nos références en évoquant une protubérance d'aspect liquide, corps d'allure visqueuse mi-organique, mi-chimique. Là aussi, il y a renvoi au médical, aux manipulations de la matière, à une angoisse face aux progrès de la science plus qu'à une dérision. Émotion que l'on éprouve devant *Le Cri du Chat* (1972) de Gilles Mihalcean, masse informe, créature composée de trombones et de billes de plastique, rugissant au constat de sa propre invention.

DOCUMENTAIRE ET ANGOISSE SOCIALE

Angoisse ressentie aussi devant les photographies en noir et blanc de la série *Les ouvriers* (1969-1971) de Pierre Gaudard, représentant la solitude de l'individu dans son rapport avec la machine, ainsi que son aliénation au travail mécanique. Ces œuvres, comme celles de Gabor Szilasi, rendent compte d'une préoccupation plastique où la puissance visuelle des effets de contrastes lumineux, créant des jeux de tension, sorte de réflexion en acte, accentue le propos social qu'elles contiennent. Montréal, et particulièrement certaines grandes artères de la ville, sont le sujet de plusieurs photographes, ainsi que les fêtes populaires et religieuses de différents groupes sociaux et nationaux. Par une minutieuse et méthodique saisie des états sociaux, le réalisme exploité développe une esthétique proche du documentaire, dont la description codée du réel donne à penser, comme chez Sander, que la photographie documentaire est une œuvre à part entière. L'esthétique photographique depuis quelques années donne à voir une revisitation du paysage, qui n'est plus vu sous un angle naturaliste mais à travers les filtres d'une conscience urbaine qui y décèle les moindres traces humaines et leur appartenance sociale.

ENTREVUE

Cabrioles et compagnie

CULBUTES — ŒUVRE D'IMPERTINENCE
COMMISSAIRES : PAULETTE GAGNON ET SANDRA GRANT MARCHAND
ENTREVUE AVEC SYLVAIN LATENDRESSE
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
18 NOVEMBRE 1999 AU 23 AVRIL 2000

ŒUVRES DE :
Kim Adams
Alain Benoît
Serge Comte
Sylvain Cousineau
Santolo De Luca
Jean-Pierre Gauthier et Mirko Sabatini (Duo Travagliando)
Félix Gonzalèz-Torres
Rodney Graham
Pierre Joseph et Philippe Parreno
Ilya et Emilia Kabakov
Martin Kippenberger
Manon Labrecque
Sylvie Laliberté
Peter Land
Tony Oursler
Charles Ray
Nina Saunders
Roman Singer
Robert Therrien
Andrea Zittel

C'EST SOUS LE THÈME DE L'IMPERTINENCE QUE LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL ABORDE LE NOUVEAU MILLÉNAIRE. UN CHOIX D'ŒUVRES ÉCLECTIQUE DANS LEQUEL ON RETROUVE DES ARTISTES DE DIVERS HORIZONS ET DE GÉNÉRATIONS DIFFÉRENTES. C'EST AU COURS DU MONTAGE DE L'EXPOSITION CULBUTES — ŒUVRE D'IMPERTINENCE QUE SES COMMISSAIRES, PAULETTE GAGNON ET SANDRA GRANT-MARCHAND, ONT ACCORDÉ CETTE ENTREVUE.

ASEPSIE DES AFFECTS

La filiation entre les pratiques actuelles et celles des artistes des années 60 et 70 regroupés dans cette exposition paraît évidente, voire déroutante, au point qu'on se demande si nos jeunes artistes ne s'inspirent pas volontairement de ces productions en ne faisant plus que de la citation stylistique ou n'agissent pas en toute méconnaissance de leur passé, croyant apporter un renouveau dans l'art par une approche *bricolo-ludique*. D'où l'importance de cette exposition, qui dévoile les fondements de la production artistique des dernières décennies. Trop chargée de sens pour notre sensibilité actuelle, où toute forme de contestation et tout acte subversif sont jugés rétrogrades, « l'ère romantique des gestes subversifs est terminée » comme le dit Camille Paglia dans sa critique de l'exposition *Sensation* au Musée de Brooklyn à New York. On ne retiendra malheureusement que l'aspect ludique des œuvres présentées au MAC, elles n'atteindront pas la légitimité qu'elles méritent au moins pour le legs esthétique qu'elles auront retransmis et pour l'ouverture qu'elles auront contribué à accroître dans le champ de l'art.

D'ailleurs, dans les deux premières salles de l'exposition, l'*hybris* produit par l'allure de fête foraine allège le propos contestataire qui sous-tend les œuvres. On peut aussi se demander si cette apparence de joyeux capharnaüm correspond aux nouvelles tendances esthétiques muséales qui font des vagues en Europe (à la manière d'Éric Troncy, par exemple) séduisant un public jeune ou nostalgique et scandalisant un public plus conservateur. Ou, à l'inverse, pourrions-nous y voir une habile stratégie dans le but de provoquer un déclic ? Des déclics, sous-entend le titre même de l'exposition ?

Il est difficile de nier une certaine nostalgie, qui ne serait pas nécessairement liée à l'époque représentée, mais à quelque chose de plus profond qui a à voir avec l'expression de nos pulsions et de nos passions, que nous avons dû apprendre à « gérer » dans une sorte d'asepsie des affects. Et l'on peut se demander si nous n'avons pas assisté là à l'une des dernières manifestations artistiques passionnelles du XX[e] siècle ?

Sylvain Latendresse: *Dans un premier temps, j'aimerais savoir pourquoi le titre : Culbutes — Œuvre d'impertinence?*

Paulette Gagnon: C'est pour donner le ton à l'exposition à partir d'un a priori. La culbute, c'est le changement, l'évolution vers le futur. Le thème principal, c'est l'impertinence au sens de « contraire à la raison », de non-conformisme. C'est aussi la brisure avec les conventions mais avec des enjeux philosophiques, sociaux et esthétiques sous-jacents à la dernière décennie.

Sandra Grant-Marchand: Le mot culbute implique un bouleversement de la pensée, de notre façon de voir le réel et la société. C'est une exposition qui est très axée sur les problématiques du présent.

SL: *Est-il encore possible pour une œuvre d'être impertinente?*

PG: Plus que jamais! L'impertinence, c'est tout ce qui est contraire à la raison et tout ce qui est compris dans la raison. Tout le côté absurde, ironique, dérisoire est inclus dans l'impertinence. Beaucoup d'artistes, depuis quelques années, se servent de l'absurde pour faire passer d'autres niveaux de pensée mais sous des aspects plus abordables pour le public.

SGM: Les artistes ont en commun une attitude d'ironie. Nous avons observé ce phénomène dans plusieurs manifestations internationales. Cette attitude ironique dénote une certaine distance par rapport aux codes esthétiques actuels.

PG: Et ils la montrent de différentes façons en ayant recours à l'utopie, à l'espace et au temps. Ils travaillent avec l'éphémère et plusieurs aspects implicites à cette impertinence.

SGM: C'est une stratégie pour démontrer une façon d'être, une façon de voir. Il y a effectivement une mode en ce qui a trait aux expositions à thématique de légèreté, d'humour, etc. Ce n'est pas vraiment ça qui

Sylvie Laliberté
L'Outil n'est pas toujours un marteau
1999, vidéogramme couleur, 9 min 40 s
photo : Michel Pétrin

nous intéressait, mais plutôt le contenu et comment celui-ci est transmis. Finalement, ce qui a retenu notre attention, c'est la manière dont les artistes abordent des questions fondamentales.

SL: *Il y a donc une distance avec l'humour, avec les manifestations qu'on a vues dernièrement et qui n'ont pas fait l'unanimité.*

PG: Notre exposition, c'est d'abord un choix d'œuvres qui se prêtent à la thématique de l'impertinence. Jean Cocteau disait au sujet des créateurs: «Ils ont pour eux l'esprit de création, la plus haute forme d'esprit de contradiction».

SGM: Plusieurs artistes étaient curieux de faire partie d'une confrontation sur le registre de l'absurde et de la dérision.

SL: *Comment s'est réalisé le choix des œuvres?*

SGM: Lorsqu'on a pensé à l'exposition qui traverserait le millénaire, voici deux ans et demi, nous nous sommes demandées si nous voulions remonter dans l'histoire ou faire le point sur l'art technologique. C'est petit à petit qu'on a décidé d'élaborer un projet qui prend le contre-pied des grandes manifestations attendues dans les musées à travers le monde. C'est en réaction à cette gravité institutionnelle que nous avons adopté cette perspective.

***SL:** Pensez-vous qu'une œuvre à l'intérieur d'un musée garde sa qualité d'impertinence?*

PG: Si l'œuvre est assez forte, je pense que oui! Dans un ensemble, on peut oublier le cadre dans lequel elles sont présentées. Il y aura une quarantaine d'œuvres qui ont cet aspect et qui se jouent des limites de l'art. Mais je crois que c'est au visiteur de se prononcer.

SGM: On a axé notre choix sur des œuvres qui facilitaient une certaine communication. Cette dernière s'exprime de différentes manières. Les œuvres réussiront peut-être à faire oublier la nature soi-disant institutionnelle du musée.

SL: *Dans le catalogue, il est question que les œuvres défient les esthétiques d'avant-garde et colmatent les théories postmodernistes, comment ces discours s'articulent-ils?*

SGM: Ça dépend évidemment des artistes, la plupart d'entre eux les remettent en cause et font fi des codes esthétiques cimentés. Ils essaient d'aller au-delà en exécutant des œuvres essentiellement conviviales. Les théories postmodernes sont du domaine de l'interprétation. Les œuvres ont en commun une ouverture de sens.

PG: Je pense que les années quatre-vingts n'avaient pas vu éclore cette non-conformité, ces artistes qui ont voulu rompre avec ce qui les a précédés et marquer ainsi leur propre génération. Ils transforment notre perception de l'art de façon beaucoup plus radicale.

SGM: Il sont plusieurs à remettre en question le contexte artistique de production et de diffusion de l'art. Ces artistes définissent par eux-mêmes leur activité artistique. Certains font de la performance et appellent ça de la sculpture. Ils transgressent les définitions de l'art moderne.

***SL:** Est-ce que des commissaires peuvent s'avérer impertinentes?*

PG: Nous sommes bien sûr des conservateurs et des commissaires d'exposition mais on veut montrer les limites de l'art, où l'art s'en va. Si c'est de l'impertinence et de la déraison, tant mieux!

SGM: L'exposition s'intitule Culbutes — Œuvre d'impertinence. L'œuvre d'impertinence, c'est le projet d'exposition. □

Robert Thérien
No Title, 1996,
métal, couvertures de laine,
matériaux divers,
320 x 342,2 x 10,6 cm
Photo : Zindman/Fremont