Document généré le 16 avr. 2024 07:09

Vie des arts

Vie des arts

L’autre Jennifer Dickson

Helen Duffy

Volume 30, numéro 120, septembre–automne 1985

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54120ac

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

Duffy, H. (1985). L’autre Jennifer Dickson. *Vie des arts*, *30*(120), 63–64.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1985

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/

détournement d'un objet hors de son contexte original – mais de la montrer comme pratique historique des femmes, pratique utilitaire qui recèle un potentiel créateur insoupçonné.

Attentive aux natures spécifiques des matériaux, elle les a disposés en fonction de rapports très souvent inusités: situées au sol, au mur, dans l'angle du sol au mur, les pièces étaient néanmoins autonomes, pouvant être là et ne pas y être, déposées là en attendant, comme des objets souples, polyvalents et sans prétention.

Chaque élément plastique et visuel faisait basculer une réalité familière et banale dans une dimension de fête, où une liberté se manifestait sous le mode de la subtilité et de la passion.

Celle qui avait jusque-là orienté toute son action créatrice dans le sens de la communication, du militantisme féministe, n'a pas abandonné pour autant cette préoccupation au sein même d'un travail plastique qui veut être libre de tout message: la figure d'un lapin reste, elle, univoque; ces petites figures moulées en plastique jouaient le rôle qu'Alberti, au 15e siècle, avait donné à ce personnage placé au bord du tableau, tourné vers les spectateurs, les appelant à participer à la scène peinte – personnage utile aux fins de la participation des spectateurs, mais inutile sur le plan de la structure des œuvres mêmes. Par leur déambulation, les figurines animales désignaient ici une trajectoire reliant les œuvres les unes aux autres, cette déambulation étant tantôt rapide, tantôt plus lente et indécise. Au fil des œuvres, elles faisaient valoir un humour léger qui affleurait constamment, un esprit d'invention, une intelligence plastique dont la liberté étonnait. A suivre.

1. A la galerie de l'UQAM, en janvier 1985.

Helen DUFFY

L'autre Jennifer Dickson

1. Jennifer DICKSON
The Captive, 1975, et retravaillé en 1979.
Visage de femme, main d'homme, papillon; boîte en bois polychome avec éléments encastrés, plumes, cheveux et miroirs;
44cm 4 x 40,6 x 12,7.

Lorsque Jennifer Dickson, qui n'en était pas à son premier voyage, immigre au Canada en 1969, elle emporta dans ses bagages une connaissance des arts approfondie, une réputation internationale grandissante de graveure d'art et de peintre, et, par-dessus tout, la volonté de tenter sa chance dans un pays nouveau.

Née et élevée dans l'Afrique du Sud rurale, Jennifer Dickson, à l'âge de 18 ans, part en Grande-Bretagne pour étudier au Goldsmith's College School of Art, de l'Université de Londres. Cinq ans plus tard, on la retrouve à Paris où, de 1960 à 1965, elle travaille à l'Atelier 17, le célèbre atelier d'art graphique de Stanley Hayter. Par la suite, elle enseignera et poursuivra son travail personnel en Angleterre, en France puis aux États-Unis. Sa décision de s'installer à Montréal doit être interprétée plus comme le besoin d'un saut dans l'inconnu que comme un point tournant de sa carrière, ses intérêts initiaux restant inchangés. De fait, au delà de la richesse intellectuelle, sensorielle et technique, l'expérience européenne lui a surtout donné un amour durable pour le grand Art et la littérature du passé.

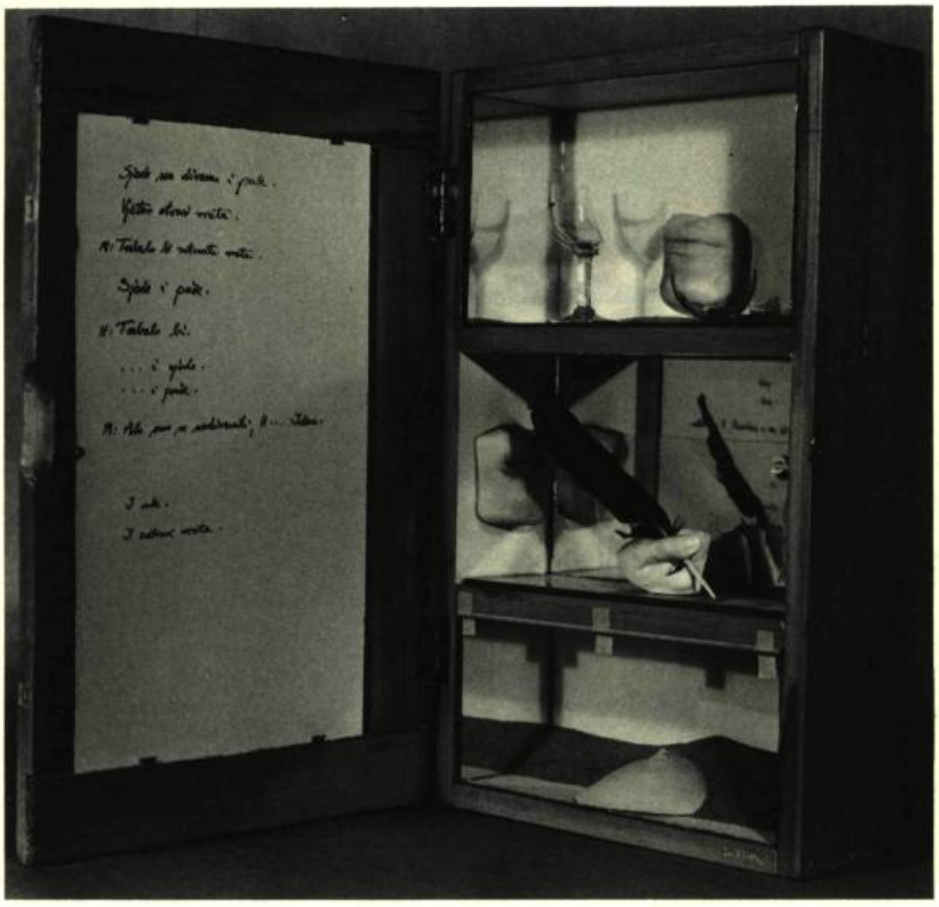
Jennifer Dickson vit aujourd'hui à Ottawa. A l'heure actuelle, elle compte à son actif plus de quarante-cinq expositions particulières dans six pays; elle a participé, en outre, à plus de deux cent cinquante expositions collectives en Europe ainsi qu'en Amérique du Nord. Enfin, ses œuvres figurent dans quelque trente-sept musées, universités et collections publiques diverses. Femme posée, sensible même, elle ne dédaigne pas pour autant d'élever la voix lorsqu'il s'agit de défendre et de promouvoir la cause des artistes canadiens. Son jugement et son attitude font alors merveille.

Pourtant, le titre qu'elle a choisi pour la première exposition rétrospective de son œuvre est empreint d'un certain regret, d'un certain ressentiment. En effet, l'autre Jennifer Dickson évoque le fait qu'un artiste peut être catalogué de telle façon que son travail restera ignoré. Il y a beaucoup de vrai dans cette déclaration. Dans les cercles artistiques, nombreux sont ceux qui, instinctivement, pensent connaître son œuvre lorsque son nom surgit au détour d'une conversation; pourtant, rares sont les familiers de l'ensemble de son travail. Quoique limitée, cette sélection, tout à la fois ramassée et fascinante de ses œuvres maîtresses couvrant diverses périodes, suggère efficacement sa démarche, illustrant le jeu de relations qui, d'un thème à l'autre, nourrit la force d'évocation de son travail.

L'autre Jennifer Dickson, une rétrospective de vingt-cinq années, de 1959 à 1984, réunit côte à côte art graphique (gravures, sérigraphies, manière noire), peinture, dessin, chambre obscure, modelage et images photographiques tirées en cibachrome par Howard Weingarten. Des douze séries de gravures produites par Dickson, signalons que cinq peuvent être consultées sur demande.

Si la virtuosité technique du maître graveur n'étonne plus, ce qui surprend, paradoxalement, – et c'est ici qu'émerge l'*autre* Jennifer Dickson –, c'est la découverte du peintre qui a souscrit à la vague de l'abstraction lyrique qui se dessinait au cours des années 50 dans l'Art britannique; c'est également la découverte d'une photographe en mesure d'exprimer un monde extrêmement distant de l'ex-

2. *Conversation between Two Silent Lovers*, 1977. Pin antique, étagères, éléments encastrés, verre, sable et miroirs; 56cm 5 x 35 x 14.



périence prosaïque (une vision comparable à celle perçue au moyen du verre Claude, cet objectif teinté, à travers lequel les touristes italiens et français du dix-huitième siècle regardaient les paysages pour se transporter dans l'univers ambré caractéristique des toiles de Claude Lorrain); c'est enfin la découverte d'un sculpteur qui n'ignore pas les techniques du modelage. La dimension poétique de ses coffrets est du plus pur Dickson, même si elle est empreinte d'une parenté lointaine avec les Joseph Cornell et les Man Ray.

L'œuvre de l'artiste se réfère constamment à l'univers de l'expérience féminine: univers du corps, de l'expérience perçue de l'intérieur. Ses préoccupations sont tournées vers l'*âme des choses*; elles nous entretiennent de ce conflit constant entre ce qui peut être dit et ce qui doit être gardé pour soi; elles nous entretiennent également de l'érotisme qui peut être renforcé par la représentation symbolique. Les titres qu'elle choisit ne sont ni des improvisations poétiques ni des jeux de mots superficiels; au contraire, ce sont des indications du flot d'associations d'idées qui a préludé à ces images.

La diversité des sujets, celle des matériaux utilisés par Jennifer Dickson, est exceptionnellement étendue pour une artiste qui n'en est qu'à mi-chemin de sa carrière. Ceci montre bien qu'elle est fin prête pour une version beaucoup plus ambitieuse de cette rétrospective de vingt-cinq ans.

1. A la Galerie Dresdenere de Toronto, du 9 février au 5 mars 1985.

(Traduction de Diane Petit-Pas)

Serge JONGUÉ

Regard, image, masques

L'art, cette chose supplémentaire qui apparaît une fois le travail fini, et que je n'y avais pas mise. (Eddy Heath, sculpteur)

La thématique du masque, sa poétique faudrait-il dire, est profondément ancrée dans la culture humaine. Masque de cérémonie, de carnaval, masque de travail, de sport, masque du théâtre grec, masque funéraire enfin: voici une permanence qui étonne, une constante historique, géographique, culturelle qui traverse – lorsqu'on y regarde bien – nombre des champs de l'activité humaine. Le masque protège, physiquement bien sûr, mais il garantit aussi, mentalement. Il peut signifier, comme dans le cas du maquillage – ce masque banalisé – la consécration quotidienne d'une différence entre l'image publique et l'image privée; il peut incarner également le moyen premier d'une expression, ce re-*garde-moi* qui préside à la pratique millénaire du *Body painting*. Le masque représente un véhicule idéal et immédiat d'expression. Idéal parce qu'il conserve, tout en la transformant, une allure humaine; immédiat dans sa façon de propulser sur la scène l'idée, l'idéation même, parce qu'il la court-circuite en la mettant en situation, en prise directe avec la vie. Le masque séduit, il subjugue. Il est l'adrénaline idéale au déclenchement et au débridement de l'imaginaire. Le masque, c'est l'imagination humaine s'essayant à domestiquer l'idée de Dieu, la sphère du spirituel. Par delà les distances et les particularismes de civilisation, du carnaval de Venise aux forêts de la Nouvelle-Guinée, il s'impose comme idiome commun de la démesure apprivoisée, comme la parure rêvée de l'imaginaire, comme une manière de psychodrame où l'universel et le spécifique se côtoient, se résument, sans jamais se résoudre.

On assiste actuellement en Amérique du Nord à un changement des perspectives artistiques: à un art essentiellement théorique succède un art tourné à nouveau vers le jaillissement de l'expression, voire de l'émotion. Comme dans tout déménagement, ceci implique un inventaire et une réévaluation des ressources. Des idées sont exhumées, notamment celle du primitivisme, ce rapport – peu exploré d'ailleurs – entre l'art moderne et l'art tribal; entendre cet art – ou du moins les exemplaires désignés au gré de l'aventure coloniale – situé en dehors de la sphère occidentale: celui des Africains et des Océaniens. Des mots sont également remplacés; «culture tribale», remplace les labels «d'art nègre», ou d'«art primitif», expressions pour le moins regrettables tant elles restent empreintes du sceau paternaliste européen. A ce propos, l'exposition Primitivism in 20th Century Art, organisée par le Musée d'Art Moderne de New-York, montre enfin une volonté de considérer la légitimité esthétique de cette partie de l'héritage mondial. On commence à analyser les effets que cette culture tribale externe a pu avoir sur le dé-