

ETC



Québec

Richard Purdy, *L'empoisonnement de la réalité*, Centre Obscure, Québec. Du 23 janvier au 16 février 1992

Danielle April, *Les doutes de l'arbre bistre*, Galerie Estampe Plus, Québec. Du 1^{er} au 31 décembre 1991

Daniel Béland

Number 18, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35895ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Béland, D. (1992). Review of [Québec / Richard Purdy, *L'empoisonnement de la réalité*, Centre Obscure, Québec. Du 23 janvier au 16 février 1992 / Danielle April, *Les doutes de l'arbre bistre*, Galerie Estampe Plus, Québec. Du 1^{er} au 31 décembre 1991], *ETC*, (18), 60–62.

ACTUALITÉS / EXPOSITIONS

QUÉBEC

Richard Purdy, *L'empoisonnement de la réalité*, Centre Obscure, Québec. Du 23 janvier au 16 février 1992

Depuis quelques années, Richard Purdy a entrepris de perturber l'ordre de notre réalité ou plus précisément de l'inverser. Lors de son exposition à Obscure, il présentait trois œuvres : *Eschatology*, version vidéo d'un travail commencé en 1983 combinant installation, radiodiffusion et performance, *Progeria Longævus*, installation créée en 1989, et finalement son plus récent travail, *La Caduta di Lucifero*, réalisé en 1991.

Progeria Longævus relate le cas d'un homme atteint d'une maladie dont la particularité du virus est qu'il renforce le système immunitaire. Celui qui en est atteint voit dès lors sa durée de vie considérablement prolongée. L'installation présente une longue bande de papier, pareille à un vieux parchemin, disposée en lacet dans la galerie et à travers laquelle chemine le spectateur en suivant les péripéties fascinantes d'un homme né en 992, à Venise. Sur cette bande de papier d'une centaine de mètres sont dessinés des cartes, des paysages, des plans qui sont accompagnés de bribes de textes informant le spectateur sur l'identité, les déplacements et les activités de ce personnage, jusqu'à sa mort (sans doute d'ennui) survenue dans un centre pour personnes âgées de Vancouver alors qu'il regardait la célèbre émission américaine *The price is right*. Cet homme quasi millénaire « branché » sur cette machine désirante du capital s'est éteint à la lumière des rayons cathodiques.

Pendant avant sa mort, il aura eu une dernière vision qui lui annonçait *l'inversion du monde*. Purdy l'a réalisé en 1990, en présentant une installation avec cartographie et mosaïque qui montrait les continents immergés par l'eau des océans et les océans devenus des zones desséchées. Mais cette vision est d'autant plus significative qu'elle fait retour sur le procédé d'inversion souvent utilisé par Purdy dans son travail. *Progeria Longævus* est une inversion par rapport à un précédent travail, *Eschatology*, qui faisait état d'une peste survenue au XX^e siècle, alors que son plus récent travail *La Caduta di Lucifero* (La chute de Lucifer) poursuit l'idée annoncée dans *Progeria Longævus*.

Le dispositif mis en place dans *La Caduta di Lucifero* est simple mais l'effet est impressionnant. L'espace est plongé dans la pénombre, sur les murs des toiles : portraits, paysages, natures mortes semblant dater de la Renaissance sont accrochés à l'envers. Plusieurs de ces tableaux réalisés selon une technique apprise par



Richard Purdy, *L'empoisonnement de la réalité*, 1991. Installation.

Purdy à Venise font voir des figures toujours de profils, tels des effigies, comme il était courant de les peindre à une certaine époque. Sur le sol est posé un large et long bassin rempli d'eau de sorte que les tableaux posés à l'envers sur le mur ont y leur image reflétée à l'endroit. Le dispositif de montage de l'installation a ici tout autant, sinon plus, d'importance que les peintures elles-mêmes.

Ici tout tient dans une *méchanè* (au sens où les Grecs anciens la définissaient, un artifice, une manœuvre, une machination entendue comme manège, ruse), qui piège le spectateur dans un univers fondé sur le simulacre et le narcissisme. Les peintures sont des simulacres qui miment les effets plastiques de peintures anciennes en en reprenant les techniques et les sujets, tout comme le gouffre que creuse à nos pieds la réflexion de l'espace dans l'eau tient de l'illusion. Les représentations miment les représentations et mirent leur image dans le miroir de

l'eau, les sujets peints en effigie laissent admirer leur figure insigne tout en ignorant le spectateur. Rien ne semble pouvoir troubler l'illusion, si ce n'est le spectateur qui peut rompre le charme, détruire l'apparence en acceptant de marcher dans (sur) l'eau et ainsi perdre l'image en piétinant son reflet.

Le dispositif de l'installation prend la représentation à son propre jeu. La nature de la réflexion (inhérente à la nature de la représentation comme tentative de fusion, d'appropriation et d'illusion d'effacement de la différence entre le sujet et l'objet), se trouve ici redoublée par la réflexion « miroirique » de la représentation.

On peut se demander si Richard Purdy, en créant ces représentations, entre dans la fiction pour nous ramener la réalité dans son envers ou dans son endroit. Mais comment déterminer ce qu'est l'envers ou l'endroit de la réalité ? Supposons que l'espace réfléchi par l'eau ouvrait en fait sur une dimension inconnue ? Imaginons qu'en définitive cette autre dimension que l'on croit être l'envers de notre réalité soit en fait son endroit ? Serait-ce pour cela que notre appareil optique tel un appareil photographique procède par inversion des images pour nous les redonner à l'endroit ? Tout ceci n'est pas sans rappeler les investigations parapsychiques duchampiennes sur la quatrième dimension. Où serions-nous dans cette salle sombre placée devant une allégorie de la connaissance qui, par ailleurs, nous rappelle la caverne de Platon ? Comment connaître la réalité quand on ne peut avoir la certitude que les multiples images que nous recevons ne sont pas les effets de projections ? La seule réalité que nous ayons ne serait-elle alors que celle de nos représentations qui se présentent comme ce qui est donné, comme adéquation parfaite.

Mais la réalité, diront certains, n'est pas ce qui est donné, mais le résultat de la mise en application de règles d'établissement du référent, (de ce dont on parle) admises unanimement¹. Pour Wittgenstein cependant :

2.01 – *L'état de choses est une liaison d'objets (entités, choses).*

2.06 – *L'existence et l'inexistence d'états de choses constituent la réalité.*

2.063 – *La réalité totale est le monde*².

Pour Gorgias, le nihiliste « Il n'est rien ; d'ailleurs, si c'est, c'est inconnaissable ; d'ailleurs, si c'est et si c'est connaissable, ce n'est pourtant pas montrable aux autres »³. Et même si la réalité était saisissable comment la rendre manifeste aux autres, dirait encore Gorgias. On

sait peu de choses de la réalité. On sait peu de choses sur l'existence même de la réalité. On sait peu de choses sur l'existence elle-même et on en sait encore moins sur la réalité de notre existence.

Danielle April, *Les doutes de l'arbre bistre*, Galerie Estampe Plus, Québec. Du 1^{er} au 31 décembre 1991

La production récente de Danielle April poursuit le travail des peintures/assemblages où se greffent sur le pourtour du cadre ou sur la surface du tableau des éléments fabriqués ou trouvés ainsi que des objets *ready mades*. S'ajoutent à cela des photos/assemblages qui tout comme les peintures/assemblages combinent des éléments fabriqués et de petits objets.

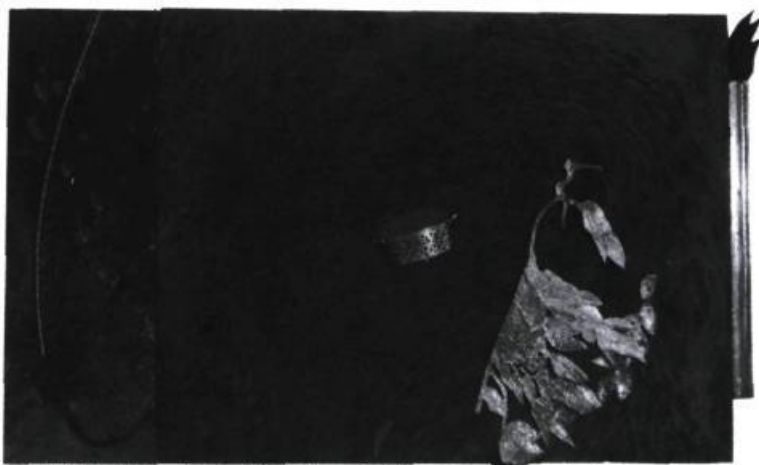
Danielle April nous a habitués à un travail où des formes reviennent comme un leitmotiv à l'intérieur de ses tableaux. Des formes constamment relancées qui se métamorphosent en cours de production et qui réapparaissent inexorablement avec une fonction, un rôle, ou une signification différente. Ainsi, à partir de la forme étroite et effilée de la série des caïques exposée en 1987 à celle également mince et pointue de la feuille utilisée dans la production récente, on perçoit, tant dans les peintures/assemblages que dans les photos/assemblages, non pas une continuité, mais une volonté de réécriture et de réinscription de la forme à travers ses transformations et ses modifications.

Cette forme devient non seulement autoréférentielle, voire même autoréflexive, mais elle constitue aussi dans son cheminement, que l'on suit d'une œuvre à l'autre, la narration de la picturalité. Les occurrences appellent cependant beaucoup plus que la réapparition ou la rencontre d'une même unité langagière et sa recontextualisation, ses effets marquent à la fois le processus de la déconstruction de la forme et son réinvestissement sémantique.

En effet, sans abandonner une narration de type plus iconographique, la construction des peintures/assemblages de Danielle April s'est orientée, ces dernières années, de plus en plus vers la mise en place d'un dispositif dont les éléments (l'arbre, la feuille, les vases, les billes, etc.) posent les jalons pour une lecture symbolique du travail tout en insistant sur les conditions et les modalités de construction de l'œuvre. Ainsi, la forme récurrente de la feuille joue un rôle déterminant dans leur structure architectonique, en plus d'opérer comme élément fonctionnel de transition entre les

œuvres, tout comme elle s'investit au niveau iconographique d'une valeur symbolique. La référence analogique qui peut agir autant au plan formel qu'au plan iconographique est utilisée comme un embrayeur, ou encore un élément inducteur au travail.

Éprouvant les qualités des matériaux tels que le bois, le cuivre, le plomb, le plâtre, le tissu, la feuille d'or, et incorporant des objets, le travail de Danielle April noue l'invention et la mémoire dans une sorte de bricolage mnémonique. Les éléments rassemblés ne sont donc



Danielle April, *Berçer la douleur d'un arbre*, 1991. Acrylique sur toile, bois, argenterie,

plomb, coton ; 153 x 203 x 12 cm.

pas réunis là par l'effet du hasard, rien non plus de surréaliste dans ces œuvres, nous avons plutôt l'impression vague que les éléments se rattachent à des images, souvenirs de lieux ou d'événements qui demeurent cependant partielles et fragmentaires. Métamorphoses d'histoires privées mais aussi expérimentations sur des formes et des matières qui dialoguent avec l'histoire de l'art.

Car les références peuvent s'amorcer dans l'adjonction de deux surfaces picturales contrastantes. Dans *Berçer la douleur d'un arbre* sont accolées deux surfaces dont une présente une mince bande à dominante bistre traitée abstraitement parcourue de dripping et interrompue (?) par une petite tige ou corde à rayure blanche et bleue (référence au minimalisme ?) qui ferme la forme en interrompant le mouvement aléatoire (?) du *dripping*. Est-ce la forme qui contraint le hasard ou le hasard qui produit l'analogie avec la forme ? La combinaison de ces deux mouvements antinomiques, celui de l'objet tridimensionnel préfabriqué au motif répétitif et à la ligne tendue tel un arc, et celui, énergique et libre du *dripping*, semble faire jouer l'un dans l'autre deux pratiques fort distinctes de l'histoire de l'art. Tension redoublée par la surface à caractère plus figurative qui lui est juxtaposée et qui présente un vaste écran bleu dont les empâtements du pigment font surgir des formes qui se disposent en cercles concentriques, tel un remou. Dans ce tourbillon flotte un petit plat d'argent dont une partie semble immerger. Sur toute la surface bleue, de petites feuilles dessinées légèrement viennent en biffer l'effet de profondeur accentuée par une branche parsemée de feuilles qui se prolonge hors du cadre.

Danielle April combine dans une même œuvre la planéité de la surface, l'illusion de profondeur et la tridimensionnalité. Elle travaille sur les frontières de l'abstraction et de la figuration, du formalisme et de l'iconographique par un jeu d'amorçage et de désamorçage des effets comme des références.

Quelquefois des images semblent surgir de la matière, telle la surface de *Berçer la douleur d'un arbre* dont le gonflement du tourbillon est produit par la matière colorée. D'autres fois, c'est de sous le pigment par une technique de grattage que paraît émerger la forme d'un arbre. D'autres fois encore, l'image apparaît comme en négatif, à peine perceptible comme cette petite table présente dans *Un doute silencieux comme la pénombre* ou l'arbre dans *Le doute d'un soliloque* dont l'image semble s'effacer, se dissoudre.

En fait, on ne sait plus vraiment où tracer la limite entre, d'une part, la mémoire des matériaux et des objets, et d'autre part, les matériaux qui constituent la mémoire de l'œuvre. C'est ce que renforce encore le mot « doute » présent dans le titre de l'exposition, comme dans plusieurs titres de pièces et qui prend une véritable valeur programmatique pour le spectateur.

DANIEL BÉLAND

NOTES

1. Cf. LYOTARD, Jean-François, *Le différend*, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 16-22.
2. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Idées / Gallimard, 1961, p. 44 et 50.
3. Gorgias, cité dans Jean-François Lyotard, *Op. cit.*, p. 31-32.