

Multi-média

Rose-Marie Arbour

Volume 29, Number 117, December 1984, January–February 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54199ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arbour, R.-M. (1984). Multi-média. *Vie des arts*, 29(117), 43–45.

MULTI-MÉDIA

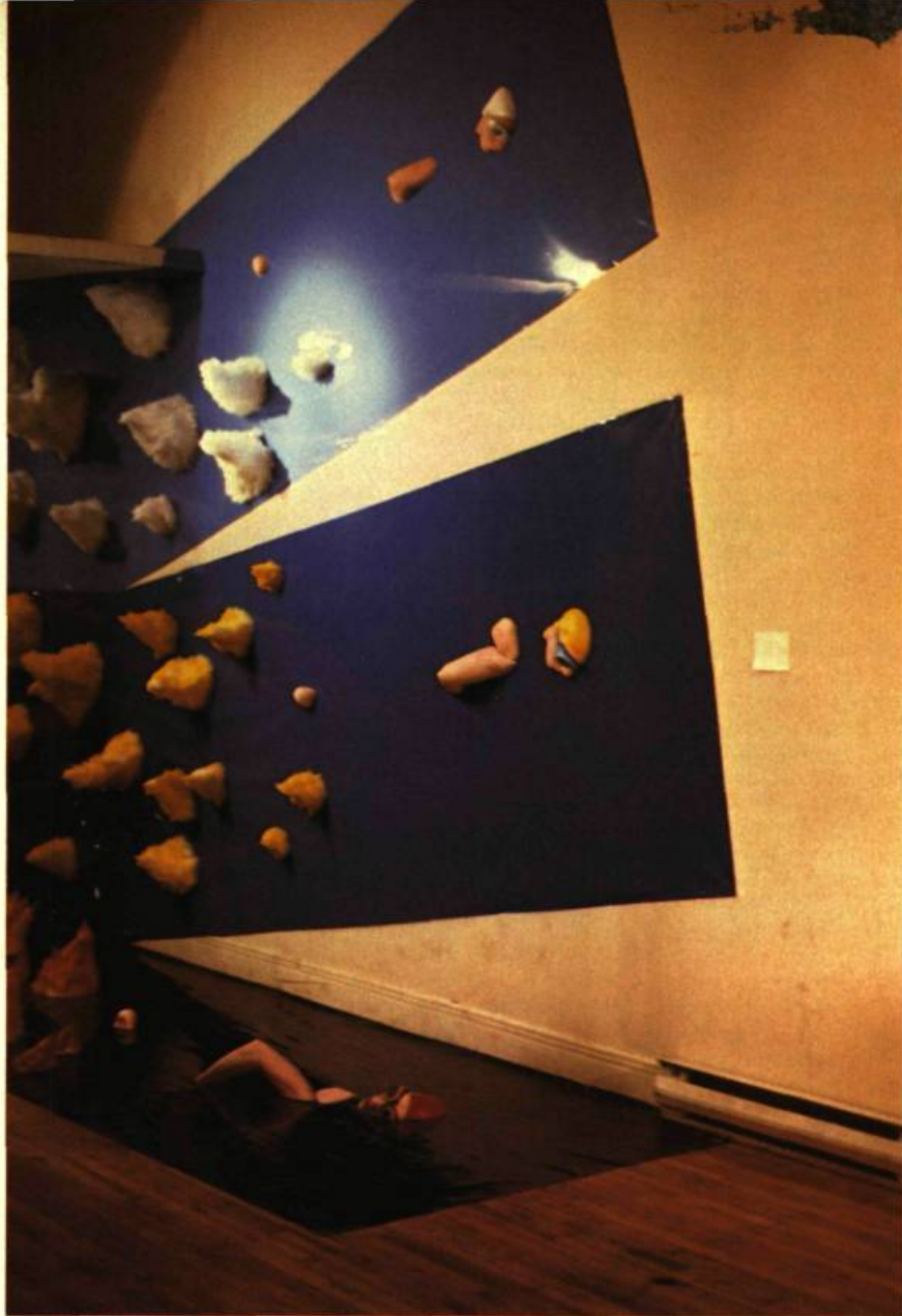
Rose-Marie Arbour



1. Yvon COUSINEAU
L'Annonciation, 1984.
Plexiglas, masonite, huile, tissus et photos;
Environnement de 243cm 4 x 243,4 x 243,4 x
243,4.

Il est toujours intéressant de constater l'effet de clarification produit par et dans une exposition de groupe à propos du travail de chacun des artistes qui la composent et par le type d'unité qui la caractérise comme telle. En juin dernier, une exposition intitulée *Multi-Media* rassemblait, au Centre Copie-Art, à Montréal, des œuvres d'artistes qui, depuis plusieurs années, se sont manifestés individuellement en tant que performeurs dans des actions éphémères, dans des lieux ponctuels, tantôt excentriques aux institutions (places publiques, rues, atelier d'artistes), tantôt carrément officiels (Musée d'Art Contemporain de Montréal).

Au Centre Copie-Art, l'espace était passablement restreint pour chacun et, de plus, l'exposition de groupe interdisait des actions temporelles comme production individuelle. Ces artistes laissaient donc de côté ces éléments de temps et d'espace relativement vaste qui leur étaient familiers pour un espace réduit et clos. Ainsi, des objets bi et tridimensionnels se partageaient l'exiguïté du local avec une efficacité et une cohérence surprenantes sur le plan visuel, qui révélait bien les liens profonds qui unissent ces artistes d'une même génération, celle née au début des années 50. Ce qui a été mis là en lumière, c'est l'entreprise réflexive que chacun a menée sur son propre travail et qui justement les a menés à exposer ensemble.



2. Paul GRÉGOIRE *Nageur se sauvant des flammes-poils*, ou *Le cauchemar de Gaétan Boucher*, 1984.
Techniques mixtes. (Photos Paul Grégoire)

Les pièces présentées s'articulaient toutes sur l'instant et l'immédiat, l'équilibre précaire et le passage; elles renvoyaient toutes à une conception esthétique et existentielle où la déconstruction questionne constamment une réalité artistique et sociale où plus rien ne semble être définitivement acquis. Cet équilibre (ou ce déséquilibre?) précaire et menacé d'éclatement constituait une valeur expressive commune tant sur le plan technique que sur le plan symbolique. De prime abord, une atmosphère dynamique et joyeuse accueillait le public. La tension dramatique propre aux productions antérieures de ces artistes était apparemment annulée par les couleurs vives et franches qui unissaient, du moins à première vue, les différentes pièces exposées: les sujets mêmes incitaient à l'euphorie: des activités ludiques (nage, pique-nique), des photographies de vedettes, des couleurs

vives éclaboussées, des néons énergisaient l'espace. Ce qui apparaissait dans un deuxième temps, était une iconographie qui renvoyait au corps (Claude Larmarche, Paul Grégoire) et à la nourriture (Jean-Pierre Gagnon), à la photographie et à la publicité (Yvon Cousineau), aux conventions artistiques (Claude-Paul Gauthier). Ce qui sous-tendait l'ensemble de cette exposition était le rejet d'un binarisme réducteur comme système de conceptualisation et d'organisation: dans le mixage de l'art et de la publicité (Y. Cousineau, P. Grégoire), de la peinture et de la sculpture (C.-P. Gauthier), de la peinture et de la photographie (C. Larmarche), dans la figure métonymique d'une nourriture devenue «jetable» plutôt que consommable (J.-P. Gagnon). Un passage était aménagé entre des termes autrement étanches: de l'euphorie à l'angoisse, de l'immédiateté à l'histoire de l'art.

L'hybridation des médiums

Claude-Paul Gauthier, Claude Lamarche

C.-P. Gauthier avait dressé des panneaux de bois et des madriers violemment colorés, appuyés les uns sur les autres, qui donnaient une impression d'équilibre précaire ou de déséquilibre apprivoisé. A ces matériaux rigides s'intégrait une grande toile roulée et nouée qui laissait entrevoir dans ses replis des traces de peinture gestuelle. Imbriquée comme élément tridimensionnel à la sculpture, elle faisait office de contresens volontaire où la peinture devient matériau sculptural, où les matériaux tridimensionnels deviennent les supports de la peinture. Le titre de l'œuvre, *Objet-baroque-object*, manifestait bien l'approche à la fois analytique et expressive propre à cette sculpture. La chute et l'éclatement avaient été des éléments expressifs souvent utilisés par cet artiste. La marge infime entre équilibre et déséquilibre due ici à l'apparente instabilité des points d'appui, à la nature ambiguë des matériaux dont on ne savait lequel était fragile ou souple ou rigide. L'imbriication des couleurs vibrantes aux matériaux tridimensionnels accentuait encore cet équilibre en porte-à-faux et cette échappée d'un médium à l'autre.

C. Lamarche avait utilisé la lumière et l'acide pour démontrer qu'il est possible de traiter le médium photographique comme matériau spécifique. Le papier photographique, pré-exposé mais non développé, était traité comme une toile, comme support pictural. C'est ainsi qu'avec un pinceau et un liquide révélateur, l'image photographique était apparue à mesure que le pinceau recouvrait rapidement la surface déjà posée. Les dégoulinades dues à la rapidité du geste de l'artiste signifiaient la coïncidence de ce geste et de l'image (nu de femme). *Métaphorisées* dans cette photographie-peinture, l'immédiateté et la fugacité du geste créateur du peintre et celui du photographe se croisaient en se confondant. Ce qui était littéralement figuré là, était l'apparition instantanée – grâce au procédé photographique – du sujet – cliché par excellence et traditionnel des Beaux-Arts: le nu féminin. Le titre, *Nu descendant la marche*, faisait de plus référence à la mise à mort définitive d'une conception de l'art par la référence, dans la peinture, à la décomposition du mouvement par l'œil de la caméra: Marcel Duchamp avait provoqué un scandale mémorable en présentant sa toile *Nu descendant l'escalier* à l'Armory Show de 1913, à New-York. Il y avait, chez C. Lamarche, plutôt que la négation de la peinture, la volonté d'abolir les catégories artistiques traditionnelles qui excluent la photographie comme médium artistique. L'artiste faisait coïncider dans ces peintures-photographies l'étape décisive du processus créateur dans la peinture et dans la photographie; réflexion sur l'interstice qui sépare et spé-



3. Claude LAMARCHE
Pluie acide, 1984.
Photo-peinture; 177cm 8 x 101,6.



4. Jean-Pierre GAGNON
Le Déjeuner sur l'herbe (détail), 1984.
Installation. Techniques mixtes.
(Phot. Alain Denault)

cie les techniques et les disciplines, l'artiste ne s'est pas privé de porter un regard ironique sur le système des Beaux-Arts où la noblesse du sujet (nu féminin) – réduit à l'état d'objet – a si souvent témoigné de la puissance créatrice de l'artiste vu comme démiurge.

Le jardin des merveilles
Yvon Cousineau

La curieuse mise en scène d'Y. Cousineau intitulée *L'Annonciation* avait élaboré une stratégie de références multiples (sociologiques, artistiques, culturelles) par la disposition au sol de petites pancartes affichant des photographies diverses: affiches publicitaires, vedettes de cinéma et de la musique pop et rock, héros de BD, vedettes des arts visuels. La valeur culturelle que connotaient individuellement ces images avait été évacuée et mise littéralement sur le même plan, au sol. Il s'agissait d'une réification des images et des références par les mass média, dans ce qu'elles avaient originairement de singulier, d'unique. L'interchangeabilité qui résultait de cette mise en scène était sanctionnée par une figure peinte sur plexiglass, déesse pin-up, figure mythique d'une annonciation hollywoodienne qui légitimait ce fatras de références propres à un imaginaire urbain mass médiatisé. Avec ce petit jardin de culture(s), dans un écart qui participait davantage d'un humour raffiné que d'un esprit de catastrophe, Y. Cousineau signalait l'aliénation de l'imaginaire par l'évacuation de toute différence en plantant, côte à côte et indifféremment les figures de personnalités connues (Duchamp, Warhol, Presley,...) Toute figure, tout(e) héros(oïne) était présenté comme artifice, comme objet de consommation banalisé. Projet d'acculturation totale ou projet de mixage des cultures? La question restait ouverte.

5. Claude-Paul GAUTHIER
Objet Baroque Object, 1984.
Techniques mixtes; 243cm 8 x 243,8 x 121,9.
(Phot. Claude-Paul Gauthier)



Du pain et des jeux

Jean-Pierre Gagnon, Paul Grégoire

La trappe de la cave ayant été laissée ouverte pour l'occasion au centre de l'espace d'exposition, l'installation de J.-P. Gagnon occupait la périphérie et le trou même de la cave. Cette installation captait le regard autant par sa situation que par l'artificialité des objets mis en scène: gazon, objets de pique-nique plus grands que nature en polyuréthane, bariolés de couleurs criardes (melons, fourchettes, flamants roses). Le «Sud» était évoqué comme dénominateur commun que notre société de consommation, trou aspirateur (l'estomac?) où s'engouffraient les fourchettes géantes; dans le fond, grâce au clignotement d'une lampe stroboscopique, apparaissait et disparaissait la photographie de l'artiste mis en cage. Le message était clair: l'abondance matérielle était signifiée comme mortifère et dérisoire par une petite carte du monde épinglée au mur qui interpellait visiteurs et visiteuses à qui on demandait d'inscrire les pays où les gens meurent de faim. La dénonciation faisait s'écrouler ce *Déjeuner sur l'herbe* et exposait l'impuissance de l'artiste à intervenir socialement. Par cette nourriture boursouflée et plastifiée, l'artiste signifiait l'envers de la société dite de loisirs, le surplus et le superflu, dans la nourriture comme dans l'art – la référence au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet rendait évidente une telle association. Critique virulente de la société actuelle, cette installation interrogeait la tension extrême entre le jeu et la

mort, et rappelait une série d'événements intitulés *Entre la magie et la panique* qui avaient eu lieu au Musée d'Art Contemporain de Montréal, à l'automne 1983, et dont l'ordonnateur avait été J.-P. Gagnon.

Des environnements antérieurs de Paul Grégoire, on aura retenu le morcellement du corps humain, la réduction à une valeur d'objet de ses parties fragmentées et moulées dans du plâtre de dentiste, accumulées dans des boîtes où elles avaient été jetées pêle-mêle. L'atmosphère sombre et mortuaire avait fustigé l'aliénation et la fragmentation psychique et physique des individus. Ici, le bleu et le vert éclatants des feuilles de vinyle souple, tendues au sol et au mur, créaient contradictoirement un espace aquatique paradisiaque; la vision pessimiste de l'individu fragmenté, devenu débris, paraissait dissoute dans ce petit environnement de Paul Grégoire intitulé *Le Cauchemar de Gaétan Boucher*. Le nageur, vedette sportive, glissait rapidement sur la surface de l'eau, laissant émerger des portions de membres musclés et tendus. Serait-ce enfin l'éloge du corps réunifié par l'action sportive? L'exploit sportif devenait cauchemar lorsque les spectateurs devinaient dans les touffes de peluche jaune qui jalonnaient la surface lisse du vinyle, des langues de feu poursuivant le nageur. La menace de morcellement était fatale. La mass médiatisation de l'action sportive transformait en stricte compétition le fait sportif et faisait du nageur un objet mécanisé que le moindre écart, la moindre erreur, vouait à la dislocation et au rejet. L'espace res-

treint dans lequel évoluait le nageur rendait d'autant plus saisissant le drame qui se jouait là. P. Grégoire aura su faire basculer dans l'absurde et la mort ce qui publiquement se présentait comme l'aboutissement euphorique de ce que l'idéologie sportive nomme la victoire. La compétition sportive, définie comme ultime exaltation du corps, était transformée en sa stricte exploitation et réification.

Chez ces deux artistes, l'excès se jouait entre les extrêmes que sont la fête et la faim, le sport et le corps démantelé. La binarité comme système artistique et conceptuel était là encore mise à jour et dénoncée.

De cette réflexion sur les médiums et catégories artistiques et para-artistiques (peinture, sculpture, photographie, publicité, culture «savante», culture «populaire»), sur les rapports de l'artiste à l'environnement urbain et à la civilisation dite de loisirs, il se dégageait une cohérence sur le plan visuel que renforçait une conscience partagée et aiguë de l'immédiat et de l'irréversible, du lien intime entre l'art et la vie. Un humour caustique sous-tendait, à des degrés divers, les pièces exposées. La précarité et la fragilité constituaient un lien – sur le plan symbolique et sur le plan technique – qui assurait la cohérence de cette exposition qui a constitué un événement significatif sur la scène montréalaise, l'été dernier.

DE KOONING, UN BAROQUE FÉROCE

Didier Arnaudet

Dans cette seconde moitié du 20^e siècle, dominée par une certaine frugalité de la peinture moderne, Willem De Kooning s'impose comme un baroque féroce doublé d'un redoutable pourfendeur des principes et des systèmes. Mal accepté par un art américain dont il ne respecte ni l'espace ni l'idéalisme, ignoré par un art européen dont il s'ingénie à pervertir l'histoire, De Kooning se situe, au delà des camps, des bannières et des héros, dans cet amalgame primordial de chair, de terre et d'éclairs.

Corps maroufflé d'indécence, corps qui éructe, corps qui se soulage, éruption de muscles, de nerfs et d'os, réseau échelonné des veines, paysage de tuméfactions violacées, comme les peintres de la Renaissance, De Kooning traite le corps dans



1. Willem De KOONING, *Reclining Figure*, 1969-1982. Bronze; 328cm 7 x 243,8 x 170,1.