

Céline Blais
Aménagements informels

Cristina Thomas

Volume 41, Number 167, Summer 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53282ac>

[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

Thomas, C. (1997). Céline Blais : aménagements informels. *Vie des Arts*, 41(167), 38–39.

CÉLINE BLAIS

ART QUI SE FAIT
P E I N T U R E

AMÉNAGEMENTS INFORMELS

Cristina Thomas



Écritures d'Elles, 1992
Techniques mixtes
76 x 229 cm
Photo: Daniel Roussel

Céline Blais invite l'observateur à lire ses plans carrés ou rectangulaires, à suivre ses bandes horizontales, ses lignes obliques où naissent des triangles dans la rupture des dessins et l'évanescence des couleurs. L'artiste invite aussi l'observateur à décrypter l'en-dessous de la surface.

EXPOSITION
Galerie Schorer
Du 25 juin au 8 juillet 1997
5686, avenue Monkland
Montréal

Quelque 75 jeunes artistes brûlent une de leurs toiles sur un terrain vacant, en plein centre de Montréal, à l'angle des rues de Bleury et de Maisonneuve. C'était en 1984. Céline Blais co-organise l'événement avec le groupe *Transgressions* dont elle fait partie. Tout près, était *la Galéria*, une ruelle à demi fermée et site de production du groupe. Il s'agissait d'un espace « ouvert » sur le déchet de

l'urbanisme, une métaphore du « sale » qui protestait contre le rejet de l'art expérimental par les institutions de l'art¹. L'âme profonde de ces actions radicales est enracinée dans la transgression impossible de la souffrance; commettre de l'art avec et sur les rebuts humains, fondre cette pourriture (Bataille). L'esthétique s'ouvrait autour des années quatre-vingt sur l'excrémentiel, comme une fête expiatoire. Cet art adresse encore des questions anthropologiques au monde des images et des conduites sociales pour dire que toute réalité se décompose, et d'abord à l'intérieur d'elle-même.

Que reste-t-il aujourd'hui de cette violence dans la production de Céline Blais? D'une part, des séries de peintures et des dessins qui posent les bases d'une dialectique avec les images de l'histoire académique de l'art, la science et les nouvelles technologies. Et, d'autre part, des œuvres d'un effet étrangement assagi, calmement épuré. La réalité physique de la ruelle ou du terrain vacant, s'est transposée au profit de concepts de composition-décomposition, de rapports entre la ressemblance et la reproduction du réel.

Les œuvres *Écriture d'Elles* et *Surfaces: murs-peaux-sols*, de compositions complexes, accumulent dans de petites structures géométriques rectangulaires divisant des bandes horizontales, une grande diversité de techniques picturales. La première reprend «l'écriture» de femmes artistes bien connues (Betty Goodwin, Marcelle Ferron, etc.), unifiée par le monochrome rouge qui tire sa force de l'incarnat, l'intérieur du corps, comme une blessure. Les 45 petits rectangles de la seconde expérience, semble-t-il, une démultiplication obsessionnelle de modes perceptifs, une répétition qui mélange l'idéologie de la classification de styles et les procédés de décomposition de l'objet d'art. Ces rectangles opposent simultanément le plan bidimensionnel à sa fonction banale d'ornement en tant que limites du médium pictural.

La série *Contextures* est dominée par le tangram qui impose la ligne diagonale en rappel de la contre-structure constructiviste. Les sept triangles de chaque toile de la série circonscrivent un travail organique du pigment sur les surfaces. La peinture et les dérivés liquides industriels travaillent compulsivement par empâtements, imprégnations, grattages et battages. Cette martyrisation de la toile crée une symphonie de textures qui rappelle le travail tellurique des éléments naturels (minéral, végétal, aérien) à la recherche d'infiltrations profondes.

Les grandes toiles *Le Grand Rouge* et *Le Grand Vert* dialoguent avec l'iconographie médicale et botanique. La composition simple, en carrés juxtaposés, contient une diversité de textures organiques. Unifiés par le monochrome rouge et vert, couleurs réalistes du corps entier qu'ils décrivent, les carrés parodient les principes de l'harmonie et de la classification scientifique issue du positivisme du siècle dernier. La diversité du traitement des surfaces relève alors de la fragmentation, de l'arrachement de morceaux

de corps ou de végétaux; chaque enclos peut se penser comme un bocal de laboratoire. La partie ne joue plus pour le tout suivant l'esprit de l'idéalisme hégélien de la totalité, mais contre ce tout, car, chacun des morceaux empêche d'imaginer la totalité. La photographie scientifique qui prétend illustrer avec plus de réalisme l'intérieur des organismes, ne fait que séduire basement le profane, en dépeçant le vivant à la manière cannibale. La peinture qui se «frotte» (Didi-Huberman) ainsi à la science en dialecticienne, dévoile une esthétique symptomatique bataillienne, à partir de ce que la science omet: la singularité du vivant, qui complète l'entier.

L'ESPACE INFORMEL

Les séquences des dessins poursuivent ces voies irritantes contre l'idéalisme des images. Sur des surfaces de papier-dessin, de photocopie ou d'acétate, opaques ou transparentes sur fonds noir, blanc ou gris, des traces de figures se décomposent, en gros-plans, par rotation, inversion, griboillis, de l'une (juxtaposée ou superposée) à l'autre, engendrant un effet de surcharge excessif. Les sources des figures sont prélevées (triées, classées, dé-classées compulsivement) par l'artiste, à même des dessins reproduits à des fins pédagogiques, en tant qu'illustrations agrandies respectant les proportions du modèle. Elle tire également des pans de ses études, de nus académiques. L'artiste découvre, par exemple, que telle cuisse agrandie à partir d'une esquisse de Matisse par un artiste anonyme, est complètement déformée par le tempérament de sa main et a perdu toute relation avec l'original. Céline Blais met en abîme ce non-sens, cécité de l'académie. Elle simule cette dévoration anthropomorphe en enfouissant les repères visuels du dessin dénaturé (devenu son original) dans la superposition-juxtaposition photographique, ou dans des bouts de papier

à dessin. Elle enduit ces épaisseurs de produits chimiques d'imprimerie et obtient une texture de grain rappelant la facture du grain numérique. L'enterrement de la forme ou des traces brouillent notre pouvoir de reconnaissance et retrouve un autre mode de perception, l'espace informel. Cette zone d'incertitudes du réel explique l'avidité recyclage et la surcharge, en tant que procédés-parodies des fantasmes aberrants de l'académisme ou de la technologie d'images. L'artiste dévore ainsi ces images, les réduisant comme des abjections à l'état de rebut.

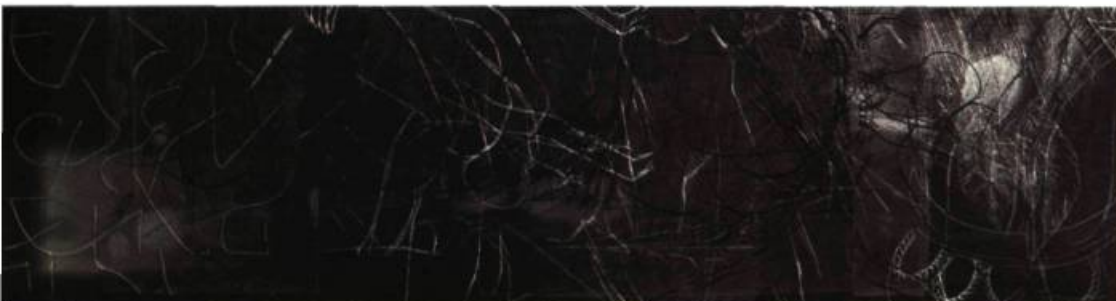
TRANSGRESSION SYMBOLIQUE

Avec ses œuvres, Céline Blais se déclare «en chicane avec l'académie et les procédés de création du réel exprimés ailleurs.» Son intérêt pour l'esthétique bataillienne tourmentée semble céder à l'aspect des œuvres précédentes, calmes de couleurs froides². Tout comme à ses débuts, elle défend bien qu'autrement: la position d'artistes qui construisent la contre-histoire (contre l'idéologie de l'idéalisme véhiculé dans les musées et les académies). Pour ceux-ci, l'espace informel compose avec «l'éprouvé du réel de l'horreur qui rend les images institutionnelles fétichisées dans leur brillance». Cet art s'ouvre sur les autres domaines pour faire «objet morbide de transposition, de transgression symbolique»³ pour survivre aux changements bouleversants. □

¹ Depuis les années quatre-vingt, dans cet esprit d'auto-destruction que constituent «l'Événement Potlach» et la Galéria, nous ne pouvons oublier quelques-unes des actions artistiques exemplaires: Monty Cantin éclabousse de son sang un Picasso au MOMA de New York, en 1994; il détruit son œuvre à la hache au Cent Jours de l'art contemporain de Montréal (Vie des Arts no. 159). Une des seules femmes, la performeuse Ghera crée la tendance «Wound Art»; Serge Lemoine détruit sa maison natale et fait de l'art avec les morceaux prélevés (Vie des Arts no. 166).

² Ces œuvres d'esprit calme ont été créées peu après 1990, date où un feu ravage la demeure de l'artiste, tragédie qui pourrait comprendre un besoin de retour au plaisir de peindre, mais peut-être aussi une réaction envers le battage coloré du néo-expressionnisme des années quatre-vingt.

³ Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 1995.



Série *Les marques*, no 3, 1997
Procédés divers et dessins
77 x 28 cm
Photo: Daniel Roussel