

ETC



Symptômes temporels

Monique Bertrand, *Un Musée d'anticipation*. Galerie Art Mûr, Montréal. 21 novembre 2003 — 10 janvier 2004

Nathalie Dussault

Numéro 66, juin–juillet–août 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35134ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dussault, N. (2004). Compte rendu de [Symptômes temporels / Monique Bertrand, *Un Musée d'anticipation*. Galerie Art Mûr, Montréal. 21 novembre 2003 — 10 janvier 2004]. *ETC*, (66), 59–61.

Montréal

SYMPTÔMES TEMPORELS

Monique Bertrand, *Un Musée d'anticipation*,
Galerie Art Mûr, Montréal. 21 novembre 2003 - 10 janvier 2004

« La manière dont le passé reçoit l'empreinte d'une actualité plus haute est donnée par l'image en laquelle il est compris. Et cette pénétration dialectique, cette capacité à rendre présentes les corrélations passées, est l'épreuve de vérité de l'action présente. Cela signifie qu'elle allume la mèche de l'explosive qui gît dans ce qui a été.¹ »

W. Benjamin

d'entrée de jeu, sans vouloir entreprendre une laborieuse muséographie, il est important de bien saisir le sens des fonctions d'un musée afin de mieux appréhender la dernière exposition de Monique Bertrand, intitulée *Un musée d'anticipation*. Le musée se définit comme un lieu qui sert la société à travers l'éducation, la communication ou la recherche concernant les témoins matériels de l'homme et sur les questions sociales, culturelles, exprimées en tant qu'objets ou spécimens. Prenant appui sur cette définition, l'exposition *Un musée d'anticipation* ouvre sur la mise en scène d'un musée qui incite à une réflexion et subséquemment à une sensibilisation sur les conséquences de l'apathie d'une société post-industrielle, basée sur un capitalisme moderne nourri des illusions des individus, stimulés par l'affirmation de soi et la négation de l'autre. De par son titre, la particularité et le mandat de cette exposition sont de représenter une Histoire des temps à venir. Le thème du musée laisse affleurer divers signes temporels d'événements distincts qui ont bouleversé l'Histoire de l'humanité. C'est par la convergence de diverses perspectives de la sculpture, de la peinture, de la photographie et du dessin que s'élève *Un musée d'anticipation*. De plus, le grand format de ses unités contribue à une interprétation spatiale plus explicite du lieu muséal contemporain. Pour Monique Bertrand, la conception de la pièce, la configuration de la forme prime avant l'objet. C'est pourquoi le langage plastique est efficace et fortement mis de l'avant. L'acier, la suie, la vitre dont elle fait usage pour les œuvres, *La peinture*, *Le désespoir* et *L'autruche*, portent à l'attention la recherche à travers la matière qui amplifie l'efficacité des signes. Ce qui serait moins naturel avec des matériaux récupérés, imprégnés d'anecdotes, relatant des faits réels antérieurs et qui par logique apparaîtraient inopportuns dans *Un musée d'anticipation*. Tout est simulation, tel un musée d'interprétation d'histoire naturelle avec son contexte de dénaturalisation. Par contre, l'expression poétique stimule l'affect, qui se manifeste chez le spectateur par une déstabilisation

émotive en relation avec le lieu. De près, l'acuité du regard du spectateur décèlera la facture de l'acier patiné, qui trahit l'historicité d'usure insufflée par les tempêtes du passé. Ce trompe-l'œil vient donc nous assujettir à la machination d'*Un musée d'anticipation*, conspiration où le réel et l'irréel ont pour concubine l'illusion.

La conscience « historisante » de l'artiste feint les fonctions du conservateur, qui nous engage vers un Musée imaginaire conservant les symptômes des déchirements qui ont troublé l'espèce humaine et son univers, par un amalgame d'objets chargés de symboles connotant des événements ayant marqué le récit de l'humanité. La souffrance, la solitude et la mort sont les trois propos qui se dégagent de toutes les pièces. Affublée de sa gangue séductrice, « l'inquiétante étrangeté » prend part à la genèse d'une imagerie. Les noirs charbonneux, la lourdeur du métal, la fragilité du verre, la friabilité du papier photographique évoquent la noirceur d'un profond gouffre pénétré par une lypémanie indescriptible et insaisissable. Socrate n'a-t-il pas énoncé, par un proverbe en forme de pirouette : « Les belles choses sont difficiles »²? Partant d'objets inventés, Monique Bertrand disloque les Grands Récits de l'Histoire marquée de cicatrices. Des stigmates muets sont coffrés dans des châsses sur roues, retenues par des fouloirs fixés au plafond. Ces trois caissons d'acier ouvrent leurs portes sur des photographies, desquelles émane une mélancolie évoquée par de la suie recouvrant partiellement la surface transparente, qui semble les protéger d'un avenir incertain.

De cette trilogie, située dans la grande salle principale, se dégagent la mansuétude, la déréliction et l'état de survivance. *La peinture* apparaît être le regard compatissant de la Sainte-Anne de Léonard De Vinci qui, de tous ses vœux, aspire à nous aviser du danger d'être sur une voie de perdition. La mutilation de la reproduction photographique de cette mythique icône, protégée derrière son rideau de verre, instaure une tension qui nous renvoie à l'éternelle ambiguïté des relations historiques entretenues entre la photographie et la peinture. La reproduction photographique de cette célèbre incarnation lacérée et salie met en exergue la confrontation de la peinture et de la photographie. C'est-à-dire celle où le sensible, l'émotif du discours humaniste dépeint pendant des siècles dans les représentations picturales, a cédé la place depuis l'origine de la photographie au spectaculaire, qui a mis en place « un dispositif glacé, machinique »³, contribuant à instaurer l'ère des grandes sensations. Cette



propriété « mécanique » a donné lieu à la réalisation d'images de formats, de formes et de couleurs amplifiés, évacuant tout rapport avec l'échelle humaine. En raison de ce fait, s'est générée une nouvelle connexion avec les sens. Ainsi, comme l'énonce Gilles Lipovetsky :

« À l'ère du spectaculaire, les antinomies dures, celles du vrai et du faux, du beau et du laid, du réel et de l'illusion, du sens et du non sens s'estompent, les antagonismes deviennent 'flottant', on commence à comprendre [...] qu'il est désormais possible de vivre sans but ni sens, en séquences – flash. »⁴

En ce qui a trait aux matériaux recyclés, les images font exception. L'amalgame d'archives médicales anciennes documentant la démarche saccadée du Parkinson est l'une des composantes de la scène du pendu qui, au fond de son cachot « désaffecté », les gonds bien soudés, est condamné à une errance sans fin. Le format grandeur nature soutient la tangibilité du drame de ce personnage, qui s'avoue vaincu devant le non-

sens de l'existence. Cette scénographie, chargée de sens, indispose le spectateur en état d'impuissance devant *Le désespoir. L'autruche*, la troisième pièce, clôt ce muséum roulant. Face au condamné, de sa cage d'acier et de verre, sortie de sa torpeur, cette bête à plumes, au cou dressé et au corps peu gracile, est saisie d'effroi. Par son bec grand ouvert, nous sommes en mesure de concevoir qu'un cri d'urgence et de désarroi nous prévient d'un éventuel danger.

Donnant suite à ce premier pavillon, que l'on pourrait dénommer « Multitraumatique », sont juxtaposées deux autres petites salles à l'intérieur desquelles sont présentés les « *Tragic Toys* », qui résident en deux « théâtres poétiques portatifs » miniatures. Cet espace pourrait être celui attribué aux exercices ludiques, comme nous en retrouvons aujourd'hui dans la majorité des musées. *Le jeu du Pendu* est situé au centre de l'espace. Il est construit sous le schéma d'un trépied ouvert, fixé à une plate-forme sur roulettes où reposent trois tableaux noirs. Sur ceux-ci, à la craie blanche, sont inscrites des lettres et des traits qui simu-

lent une partie entamée du jeu du pendu. À partir des indices donnés, le spectateur perspicace découvrira ces trois mots : espoir, éternité et amour. Condamné au gibet, ce pauvre personnage tout droit sorti de l'autre côté du miroir d'Alice a terminé sa fuite, qui ne l'aura dirigé que vers une mort sobre et modeste. Dans la troisième salle, celle-ci attribuée aux thèmes scientifiques, s'élève une cuve cylindrique sur roues, percée d'une fenêtre et agrémentée d'un carneau. De cette boîte, on perçoit deux avant-bras gantés de caoutchouc, fixés aux parois internes ; également, *Deux marionnettes à tiges, aveugles*, qui font face à l'impossibilité de se joindre ou même de s'effleurer. Est-ce donc pour tenter de contourner *Le désespoir*, le mortel, qu'apparaît cette brillante et mystifiante petite machine à célibat ?

Une nouvelle solution apparaît après l'expérience de la proximité de la chair où prolifère la mort. Des entrailles métalliques de ce laboratoire biologique ambulante naîtra le concept de l'éloignement des corps pour une immortalité assurée. De là, nous entendons le premier cri du premier nourrisson cloné.

Inscrits irréversiblement dans l'histoire de l'art, Anselm Kiefer, Christian Boltanski et Joseph Beuys sont de ceux qui ont influencé Bertrand. Ils se reflètent dans son travail, par quelques signes de leur univers complexe, artistique et social. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de retrouver certaines similarités, tant par la forme que le discours, avec l'esthétique émergente des années 1980. Par contre, le travail de Monique Bertrand demeure actuel par sa critique de la situation précaire à laquelle notre société doit faire face à l'heure actuelle. Un monde où se jouent de grands bouleversements sociaux, politiques et technologiques. *Un musée d'anticipation* est l'interprétation d'une humanité de plus en plus réfractaire aux scènes de désespoir ; déposée de tout sentiment de compassion et de révolte. *Un musée d'anticipation* répond *ipso facto* au postu-



lat de base du postmodernisme formulé par Lyotard, qui explicite l'esthétique postmoderne. Un principe qui se résume comme suit : après l'avènement des révolutions et des tragédies qu'a connues le XX^e siècle, il est impossible de croire que le progrès des sciences et des techniques conduira l'Homme à l'harmonie. Auschwitz, Hiroshima, le Vietnam, la guerre écologique à coup d'herbicides (la liste pourrait s'allonger) ont sans doute suggéré à Monique Bertrand la mise en scène de ce musée inspiré d'une société qu'elle décrit comme « bientôt orpheline des affects de sa poésie, des bêtes dont elle a la garde ».

NATHALIE DUSSAULT

NOTES

- ¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1927-1940), K2, 3 (trad. F. Proust) ; cité dans Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 7.
- ² Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.
- ³ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide : Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- ⁴ *Op. cit.* p. 53.