

Le présent obligatoire

Exposition *Arte de Québec en la Habana*. À la Fototeca de Cuba et au Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. La Havane, du 17 mars au 5 avril 2008

Pierre-Éric Villeneuve

Numéro 222, septembre–octobre 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16799ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Villeneuve, P.-É. (2008). Le présent obligatoire / Exposition *Arte de Québec en la Habana*. À la Fototeca de Cuba et au Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. La Havane, du 17 mars au 5 avril 2008. *Spirale*, (222), 6–7.

Le présent obligatoire

ARTE DE QUÉBEC EN LA HABANA

À la Fototeca de Cuba et au Centro de Desarrollo de las Artes Visuales

La Havane, du 17 mars au 5 avril 2008.

par PIERRE-ÉRIC VILLENEUVE

Ingratitude is a bottomless pit
— José Martí, *War Diaries*

[...] consentir à la liberté est aussi un consentement à se perdre [...]
— Marie-Claire Blais, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*

Les toutes premières heures d'un séjour à La Havane suffisent à nous convaincre que plusieurs lieux communs rapportant un monde pris en otage sont caducs. De la terrasse du *Lido*, sur le toit du petit hôtel où loge la délégation des artistes québécois invités dans le cadre de l'exposition *Arte de Québec en La Habana*, la capitale cubaine échappe à sa légendaire insularité. Elle devient, par ses couleurs, aussi aérienne que Sa Dec, dans le delta du Mékong; par ses rencontres humaines et son spectacle urbain épuisé jusqu'à l'élégance, aussi inestimable et tonique que Calcutta telle que l'a racontée Günter Grass.

En conférence de presse, Richard Martel a parlé des liens rapprochant les villes de Québec et de La Havane. Il a témoigné de leur universalité et interrogé les préjugés d'immanence sociale pour nous faire réfléchir à une gémellité, celle de villes parmi les plus anciennes d'Amérique, riches de métissages, hybrides. Nelson Herrera Ysla aura rapidement nuancé tout cela en nous pressant de ne pas oublier l'irréfutable : la ville de Québec appartient au premier monde et La Havane au tiers-monde.

Les pratiques des vingt-cinq artistes, provenant de centres d'art de Québec et du Saguenay, commentées ici au-delà des outils et des démarches qui les compartimentent, neutraliseront les contingences des divers savoir-faire pour mieux illustrer une éthique de l'art partagée. Actualisées dans ce contexte, ces pratiques diverses, saisies dans les prismes de l'hospitalité et de l'empathie, du don et de l'abandon, de l'abondance ou de la rareté, auront donné pleine mesure aux complexités de l'acception de Nelson Herrera Ysla.

L'hospitalité en procès

Depuis l'utopie d'une Amérique sans ségrégation telle que l'a imaginée José Martí jusqu'à la rigoureuse édification d'un « vivre-ensemble » régulé par quarante-sept ans d'embargo sous Fidel Castro, donner hospice est resté une préoccupation cubaine, mondiale. Certains artistes ont su audacieusement l'illustrer, au-delà des propriétaires et du genre humain.

L'inavouable appauvrissement d'un sens communautaire sera révélé avec brio dans la « maison de prestige » de Carlos Ste-Marie, où le rêve de la propriété identifiable à la rhétorique des maisons de catalogue est bafoué par le réalisme à vif d'une esthétique léchée. Ste-Marie aborde avec ce projet une réflexion sur les frontières du privé et du public : le ciel dans le tableau est un drapeau. Nous sommes face à une équivoque : est-il question du rêve américain ou d'une vision de l'avenir de Cuba? La maison et ses alentours arborent un parterre domestiqué. L'un des chevreuils errant, visiteur insolite ou avatar de l'artiste, se transforme en antenne parabolique, en haut-parleur ou, qui sait, en un appel au secours. Dans la salle voisine, dans l'installation de Caroline Gagné, des fils forment une portée musicale et servent d'hospices à des oiseaux. Sur le mur, le dessin d'une figure humaine, en un seul trait, renvoie à une réflexion sur la prédation (l'homme ressemble à Hitchcock?), aux possibles de la libération (est-ce le Mahatma Gandhi?). Les moineaux ressemblent à des poupées de papier, debout. Aucune évocation d'envol, sinon celle de la suspension des fils hospitaliers. Ces oiseaux, pourrait-on dire, sont aussi dépayés que les originaux de scènes urbaines, dans le calme d'une nuit à Rimouski, dans les photos lumineuses de Simon-Pier Lemelin qui nous révèlent, à l'instar de Ste-Marie et Gagné, un monde animal aliéné au point d'être anthropomorphisé.

Cette cuvée d'artistes souhaitait aussi témoigner de la pesanteur du monde. Et l'hospitalité fut abordée au-delà de

ses modes d'exclusion, de ses types de refuges avec, qui sait, Cuba en tête. Le hamac de Claudine Cotton est un réceptacle souverain, fait d'élastiques bleus. En plus de revivifier le plus jetable, ne prend-il pas les formes d'une île, son insularité englobante jusqu'aux quatre coins de la salle tenant lieu de monde et capable de soutenir le plus lourd poids humain? Le hamac interroge la notion de gravité, nous place devant l'œuvre la plus radicalement démocratique de l'exposition. Cette suspension même l'avoisine de ce cordes à linge remplies de chaussettes, dans la série de photos

est très concrète, tel un hospice absolu, dans l'installation FLORA de Jean-Claude St-Hilaire. Une île faite de sable recueilli localement tient lieu de charpente à l'installation. Elle est vue diachroniquement depuis ses précaires fondations modernes. Des maisons de cartes sont disposées selon la forme d'une tornade, évocatrice du souvenir collectif de l'ouragan destructeur de 1963, éponyme de l'œuvre. L'île devient une plateforme révolutionnaire : les cartes rappellent l'empire de Batista et la corruption du jeu. Les chiffres des cartes servent



Claudine Cotton, *Grand corps à l'air libre* (2006-2008)
photo : Vicky Sabourin

d'O'Shaughnessy. Dans ses photos, une femme imitant les gestes de la statue de la Liberté se transforme en reine du foyer, en joueuse de football agenouillée, comme une Atlas moderne, lasse de porter le monde.

L'insularité reste une autre dominante de l'exposition et est véhiculée par les matériaux, les gestuelles, les propos. Dans les installations de Guy Blackburn et Yves Tremblay, la juxtaposition ludique des textures solides ou des éléments visqueux, imperméables, renouvelle les fonctionnalités des objets. L'insularité

même à indiquer des dates historiques incontournables de la mythologie socialiste cubaine, depuis le moment de sa cristallisation à la fin de 1958 jusqu'au démantèlement du bloc de l'Est en 1989. L'œuvre de St-Hilaire est empathique.

La bienveillance, le don et l'abandon

À l'instar de FLORA de St-Hilaire, certaines œuvres sont des appels à la bienveillance. Des yeux anonymes, ceux filmés à la seconde par Murielle

Dupuis-Larose, rendent publique une démarche profondément intimiste. Grâce à la vertu spéculaire de l'œil, on voit grouiller la ville entière, au présent. L'empathie est à la fois dans le fait de donner ses yeux pour qu'ils révèlent le monde et dans leur mise en scène, abandonnés à un cœur, à une célébration du quotidien, à un radical refus de toute affectation, comme le sont en partie les portraits de Sylvie Larouche qui racontent des drames individuels, des moments de rupture, des joies. Les textes accompagnant les photos sont autant de brefs bilans d'une vie. L'ensemble des portraits laisse découvrir une communauté. Le regard de Larouche est aussi empathique : la photo, comme l'œil télévisuel chez Dupuis-Larose, est un aveu.

De l'aveu, on passe à un admirable éloge de la lenteur dans les photos d'André Barrette. Filmiques, elles brouillent les repères du ciel et de la terre, évoquent la mer, le désert ou

phique de Barrette sait amenuiser jusqu'à la sphère privée, comme si le photographe était le seul destinataire.

Parlons d'abandon. Une grosse caisse a servi à protéger les œuvres, dans leur voyage du Québec vers La Havane; son fond a été affublé d'une photo de Patrick Altman. La photo est une archive de la mémoire du corps, de la cité et de la baie parfois turbulente de La Havane : une ville pratiquement inchangée depuis un demi-siècle. Cette photo est d'emblée typique : on voit la mer avec un cargo au loin, et, un quai, similaire à celui d'une autre photo où l'on peut lire une consigne d'interdiction de se baigner, indiciaire d'une transgression devant la commodité des plages associée à Cuba. Et puisque les inférences politiques précèdent tous les récits sur l'île, la mer est aussi une invitation à la possibilité de fuir, même si dans la téléologie de l'installation, elle se trouve, pourrait-on

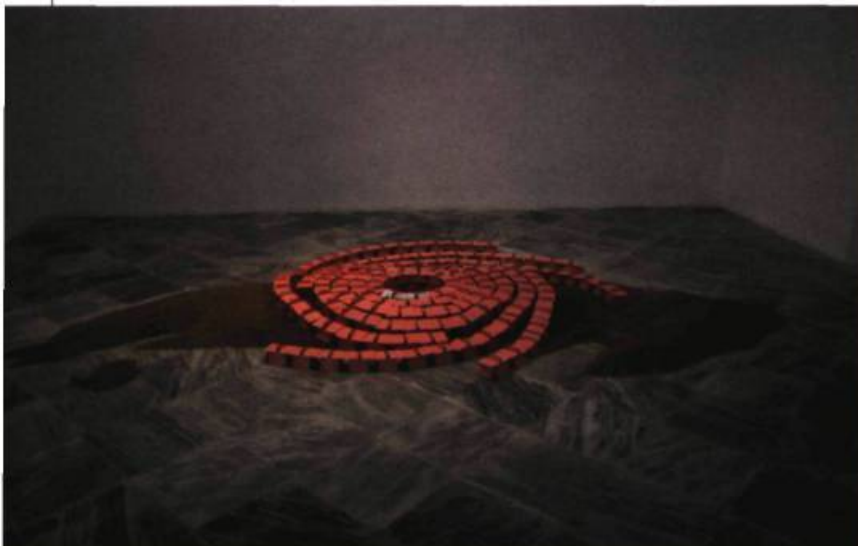
monde entier. Son Ulysse nous fait penser au voyage proposé par le cinéaste Théo Angelopoulos dans *Le regard d'Ulysse* pour sa réflexion pointue sur les migrations de peuples, l'arbitraire des rapports Nord-Sud, les démantèlements d'un socialisme compartimenté, en plus d'apporter une dimension lyrique aux réalités de ces légendaires exils par radeaux. La même idée de la surveillance est articulée dans sa dimension individuelle, dans l'installation de Cindy Dumais. Dans ce lieu, des fils établissent une transitivité entre un visage sur le mur et des boîtes disposées sur le sol, le tout créant un ludisme autofictionnel où le visage fonctionne de manière panoptique. Et chez Paryse Martin, ces tensions inhérentes à la surveillance s'attardent plutôt au scandale du sentiment. Sur le mur, une tête de lapin semble interpellé de haut un oiseau. Dans les suites de Marcel Duchamp, Martin montre l'arbitraire des relations dites « naturelles » pour nous les révéler contaminées par les modes anthropomorphisés de la séduction. Le choix même des matériaux de l'œuvre renforce cette illusion, comme si tout était préfabriqué. Ce qui n'est pas si étranger à l'univers beckettien du duo Bouchard/Dufasne et leur performance se voulant une étude des mécaniques de la servitude, où deux corps aliénés l'un par l'autre sont saisis dans la prison d'un carcan fait de miroirs autour de leur cou. La démarche, répétitive et circulaire, accentue les logiques de jeux de pouvoir entre deux protagonistes incapables de s'absoudre de cet autre infernal qui régule les espoirs de liberté comme les aliénations. Ce leitmotiv trouve enfin un sommet dans le récit de la performeuse Julie Andrée T et ses volontés d'échapper à la chair, dans ses fonctions et ses gestualités : le corps et les voix de la performeuse, plus que disponibles, en solo, pour nous convier à une tauromachie où elle est tour à tour le torero et le taureau.

Le principe de rareté

Les retentissements de la performance musicale d'Erick D'Orion ont été vite assourdis par la présence criarde de visiteurs venus nombreux pour honorer une rumeur plus qu'une manœuvre. Ils venaient chercher les trois mille savons qui servaient d'aboutissement à l'installation de Doyon/Demers, et les extirper enfin de leur inertie odorante. L'architecture de ces derniers visait à

interroger (pour nous du premier monde, dans ce cadre) les logiques de gaspillage associées à nos modes de transport et d'emballage des produits de la vie quotidienne. Peu auront eu le privilège de voir l'œuvre intégrale avant le vernissage. Les intentionnalités de ladite manœuvre seront explicitées aux autres personnes qui, arrivées sur les lieux après la cohue, ignoraient ce qui était là quelques minutes plus tôt. Et l'incompréhension fut grande devant les restes éparpillés. Il ne restait que l'œuvre violée, vidée de son sens, que cette réification de la propriété plastifiée et poussée au point de nous faire oublier le besoin de savon, ce même besoin de savon qui a saturé l'immédiate contingence de ce vernissage, comme si on avait apporté des tonnes de riz à Port-au-Prince. Et voilà où le bât blesse. La manœuvre n'allait-elle pas devenir la plaie ouverte de l'exposition? Un luxe scandaleux du fait que les trois mille savons ont totalement disparu en dix, sept, ou trois minutes, selon les récits des spectateurs? Ou une manière de se complaire en y voyant les revers d'un célèbre embargo? Prévisible, certes! Cette manœuvre était érigée à partir d'un principe de rareté (qui donnera raison à la dialectique sartrienne) n'élucidant rien d'autre, dans ce contexte, que cette précarité matérielle archiconnue des visiteurs venant du Nord à Cuba. Est-ce légitime de se demander si un impératif éthique propre à l'intervention artistique sociale s'impose lorsqu'elle prend place dans le tiers-monde? Et, s'il vous plaît (le contexte cubain oblige), abstenez-vous de nous expliquer l'insidieux point de vue bourgeois sur le citoyen volontaire car, par la force des choses, trop souverain fut l'ineffable rapport aliénant qu'entretient le premier monde avec sa part maudite.

En somme, disons que Cuba aura révélé autrement nos artistes de cette exposition phare, prédisposés ou non qu'ils étaient à débusquer ce qui stigmatise leur insularité, ou celle de Cuba. Et le « présent obligatoire », pour faire mienne l'expression de Marguerite Duras dans son livre *Écrire*, prendra sa radicalité : cette Duras, communiste, déjetée devant des publicités de yogourts et de voitures vues à la télévision, avouant que certains soirs elle pleure de ne pas prier Dieu. La Havane, dont la façade entière est au moins dépourvue de ce rapport au monde-là, l'eût enchantée, car elle oblige à repenser, de l'intérieur, l'immédiateté, la précarité de nos relations aux espaces, aux êtres et aux choses. ●



Jean-Claude St-Hilaire, *Flora* (2008)
photo : Vicky Sabourin

d'autres célèbres envolées. Je pense aux légendaires télescopes herméneutiques d'une Virginia Woolf, dans *Mrs Dalloway*, qui sait assimiler les aspirations mercantiles d'un message publicitaire transporté par un avion dans le ciel londonien à une véritable machine de guerre. Je pense aux jeux d'ombres d'un avion sur le sable créant l'illusion d'une peau, dans le paroxysme poétique qui ouvre l'allégorique roman *The English Patient* de Michael Ondaatje. Les lettres sont autant de tatouages, et les mots, ces fétiches suprêmes, impliquent des actes de langage publics que la texture photogra-

dire, engagée. La photo d'Altman explicite les paradoxes de l'emboîtement, nul doute un des thèmes les plus prégnants de l'exposition.

Les sphères privée et publique, les corps et leurs autofictions dans la surveillance sociale, voire l'interdiction, ont été l'occasion, pour Chalem, Dumais et Martin, les performeurs Bouchard, Dufasne et Julie Andrée T, d'emboîter certains tabous, d'évoquer des traumas et des ravissements. La piscine installée par Henri Louis Chalem, offre (comme le hamac de Claudine Cotton) une vision du