

ETC



Le retour des *Cent jours*

France Gascon

Number 10, Winter 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36303ac>

[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

Gascon, F. (1989). Review of [Le retour des *Cent jours*]. *ETC*, (10), 33–35.

Le retour des Cent jours



Jacques Vieille, *Deux colonnes*, 1983-1989. Liteaux de pin, papier sérigraphié; 4,90 x 1 m de diamètre. Collection de l'artiste. Photo : Guy L'Heureux. Courtoisie CIAC

Les Cent jours d'art contemporain de Montréal, Cité de l'image, du 1^{er} septembre au 3 décembre 1989 —

Aurora Borealis, qui avait constitué en 1985 la première édition des *Cent jours d'art contemporain*, avait imposé avec éclat la formule : une gigantesque exposition d'art contemporain, centrée sur les artistes qui la composent plutôt que sur un thème, et un espace d'accueil qui vient soutenir efficacement les options mises de l'avant par l'exposition. Les conditions dont jouissent les artistes lors de la première manifestation des *Cent jours d'art contemporain de Montréal* sont fortement liées aux qualités exceptionnelles de son premier lieu d'accueil, soit le bloc d'espaces commerciaux non encore utilisés que les propriétaires de la Place du Parc mettent à la disposition des organisateurs des *Cent jours*, en 1985. Les dimensions s'y révèlent fort généreuses. La structure générale de l'espace répond merveilleusement bien à celle de l'exposition. Quant au caractère non fini des espaces commerciaux, il rassemble presque toutes les qualités que peuvent y rechercher des artistes : à la fois rude, sombre et plutôt homogène, il est suffisamment neutre pour bien jouer son rôle de fond de scène, et il est en même temps suffisamment marqué par sa fonction originelle pour ne pas livrer l'œuvre des artistes à un décor qui se révélerait trop banal ou trop peu signifiant.

À ces conditions physiques objectives auxquelles

les va devoir répondre l'exposition, les organisateurs choisissent de ne pas «surimposer» de thème ou de message. L'exposition ne dit pas de quoi elle est la représentation, ni ce qu'elle découpe : un mouvement ? un art national ? une actualité récente ? Vaguement, il est fait allusion, dans le cas d'*Aurora Borealis*, à l'art de l'installation et au fait que l'exposition a un contenu canadien, mais ce n'est pas ce qu'on en retient principalement. Le thème, cette année-là et dans les années qui suivent, n'est qu'accessoire et les paramètres de l'exposition demeurent avant tout de l'ordre de l'implicite. Le format, le contenu, l'impact des œuvres sont davantage mis en relief. On compte d'abord sur l'unité du point de vue, de ton et de rythme pour établir la cohérence de l'événement. De ce point de vue, le pari est tenu, et de façon si remarquable dans le cas d'*Aurora Borealis*, que quelques-uns à l'époque émettent l'opinion que l'exposition devrait passer à l'histoire comme un des grands moments de l'art canadien contemporain. L'artiste dans son expression individuelle, confrontée au format et à la configuration particulière des salles de la Place du Parc, est placé au cœur de la manifestation et il en est la véritable découverte. Entre l'ensemble des œuvres, et à travers les conditions qu'elles partagent, un dialogue serré s'établit et donne à la manifestation, dont les contours sont laissés délibérément flous, une articulation aussi rigoureuse que possible.

On connaît la suite. L'exposition réapparaît par la suite chaque été, dans une formule sensiblement

pareille. Elle disparaît en 1988, faute précisément d'un lieu d'accueil qui soit à la hauteur des exigences établies. Elle ressurgit cette année, en 1989, et dans un nouveau lieu, à la Cité de l'image.

L'édition 1989 se montre fidèle à plusieurs des composantes qui ont fait le succès de la formule. D'abord on a, comme depuis 1985, décidé de voir grand. La stratégie du Centre international d'art contemporain de Montréal a consisté encore ici à concentrer ses ressources sur un seul événement, bien situé dans le temps, et à donner à celui-ci le maximum d'ampleur qu'il était en mesure de lui conférer. Au-delà du fait que cette stratégie explique le succès des nombreux festivals dont Montréal est annuellement le théâtre, il faut admettre que l'aspect excessif et parfois déconcertant de l'art contemporain — qui donne lieu la plupart du temps à des œuvres résolument situées en marge des normes connues — est souvent bien servi par des manifestations de grandes dimensions qui accusent encore plus ces traits de l'art contemporain. Également, la liberté d'action que confère aux artistes un événement majeur, libère le plus souvent une énergie qu'on aurait, autrement, difficilement soupçonnée et qui ne se serait, autrement, probablement jamais manifestée. Si les contraintes sont créatrices, les défis ne le sont pas moins. De ce point de vue, il faut reconnaître au CIAC et à son directeur, Claude Gosselin, le mérite d'être sorti des sentiers battus et d'avoir rassemblé les moyens qui ont permis de fournir aux artistes et au public montréalais de l'art contemporain une scène élargie, ambitieuse, qui tournait le dos aux demi-mesures.

Les *Cent jours* auront aussi maintenu cette année la perspective qui les a jusqu'à présent distingués et qui leur a fait mettre au premier plan, dans le concept de l'exposition, l'individualité de l'artiste. Cette fois-ci on a même totalement abandonné le prétexte du thème. D'un artiste à l'autre, d'une œuvre à l'autre, on ne s'attend plus à trouver que l'expression la plus pure possible de ce à quoi, en tant qu'artiste, chacun d'eux adhère. Cette approche a, entre autres effets, celui d'exalter les différences individuelles et d'aiguiser notre perception face à celles-ci. Là aussi on se trouve en face d'une approche qui revêt une pertinence singulière lorsqu'on l'applique à l'art contemporain, car celui-ci a en effet érigé en dogme la nécessité pour l'artiste de se définir une voix originale.

On peut aussi observer que les *Cent jours* ont, encore cette année, fait peu de cas des frontières nationales, reconnues, mais somme toute banalisées par cette articulation qui donnait présence aux individus par rapport à tout regroupement possible. Ce choix, encore une fois, fait énormément de sens et il revêt une pertinence qu'on ne saurait contester, surtout au vu de l'intensité des échanges supranationaux auxquels donne lieu l'art contemporain. Non pas que les régionalismes y aient été abolis, bien au contraire, mais ils se voient

les uns les autres comme si le surplus d'identité qu'on y trouve servait, là aussi, bien davantage une recherche individuelle d'identité qu'une quête d'identité nationale à laquelle l'art contemporain n'a jamais donné qu'une expression très détournée.

Il faut finalement rappeler un autre trait récurrent de cette manifestation, celui qui nous fait situer son amorce principale chez le concepteur de l'exposition et, de manière plus précise, dans sa vision singulière de l'art contemporain. Cette approche, qui laisse toute la place aux idiosyncrasies, aux goûts personnels de ses organisateurs, est plus fréquente dans les institutions européennes d'art contemporain où la marge discrétionnaire des directeurs de musées a toujours été, traditionnellement, plus importante qu'en Amérique. Ce n'est donc pas sans intérêt qu'on voit ici cheminer un modèle qui reconnaît à un concepteur d'événement une marge de manœuvre et une liberté plus considérables que celles qu'on lui attribue ordinairement.

Cette liberté comporte des risques plus grands que ceux auxquels une exposition à la trame conventionnelle aurait pu mener. D'autre part, comme il faut bien s'y attendre, l'audace de ces propositions, de même que la finesse de la plupart des intuitions sur lesquelles s'appuie un type de manifestation comme celui des *Cent jours*, créent des attentes et des obligations. Le CIAC n'a pas choisi la voie de la facilité car le type d'exposition qu'il privilégie — privée de contours précis, élaborée sans l'aide de filets et qui ne raconte pas d'autre histoire que la sienne — exige de s'en remettre entièrement au contenu et à la façon dont celui-ci est mis en scène pour déterminer de quoi l'exposition sera faite. La valeur de ce concept d'exposition est liée essentiellement au contenu et à la rigueur avec laquelle ce dernier s'organise. Et c'est là précisément où se pointent, cette année, certaines déceptions.

Le lieu tout d'abord ne fournit plus la puissante structure d'appui que la Place du Parc offrait. Grandes salles, petites salles, fausses salles, salles individuelles, salles communes qu'on longe, traverse ou effleure : tous les formats et tous les usages se côtoient — ce qui en soi ne serait pas mauvais, si à travers tout cela un rythme architectural arrivait à s'imposer, ce qui n'est malheureusement pas le cas ici. On garde plutôt l'impression que les espaces individuels se sont agglutinés les uns aux autres, sans qu'une vision d'ensemble ne soit venue les surplomber. Cet espace d'accueil est également envisagé de façon très différente d'un artiste à l'autre : nié ou ignoré par ceux qui n'y ont que transporté des œuvres déjà existantes; exploité à fond par d'autres artistes, comme Irene Whittome ou Barbara Steinman, qui y ont trouvé une source d'inspiration féconde. Là encore, la diversité de tons et d'attitudes n'a rien de critiquable en soi; elle a cependant le tort d'offrir un obstacle supplémentaire à une unité de ton que la Place du Parc semblait quant à elle aisément



Barbara Steinman, *Layers of Impermanence*, 1989.
 Vue de l'installation. Collection galerie René Blouin, Montréal.
 Photo : Guy L'Heureux. Courtoisie CIAC

trouver, sans sacrifier pour autant l'étendue de la gamme des points de vue qui y était considérée.

De façon encore plus significative, l'ensemble de l'exposition offre une intensité de ton qui n'est pas constante et qui fléchit, fort regrettablement, là où les attentes étaient peut-être les plus grandes : les pièces de Ludger Gerdes, de Maria Nordman et de Joey Morgan apparaissent comme en retrait par rapport à certaines pièces, plus ramassées, plus complexes, mieux résolues, que ces artistes ont déjà signées. D'autres pièces dont l'impact physique et dramatique est plus affirmé font regretter, comme c'est le cas pour Joseph Kosuth, qu'on y reconnaisse trop bien la manière de l'artiste, sans qu'aucune surprise ne nous soit réservée. Certaines pièces déjà vues souffrent quant à elles de la comparaison avec l'installation originale, plus riche : c'est le cas de Liz Magor qui, lors d'une présentation précédente à Toronto, avait accompagné sa pièce d'un élément construit fournissant alors des indices supplémentaires sur le sens de la proposition de l'artiste. L'aperçu, même très réussi, du travail d'Annette Messager n'arrive pas non plus à biffer de notre mémoire d'autres installations, plus héroïques, du même travail. On ajouterait à cela que Niele Toroni envahit pour sa part une surface à la fois trop exigüe et trop vaste; l'extrait offert ici n'a en effet plus tout à fait valeur d'extrait mais ne gagne pas pour autant valeur d'installation, car l'échelle choisie est trop réduite pour bien traduire la démesure du projet de l'artiste et son caractère proprement obsessionnel. Si cette édition des *Cent jours* incite tant à la comparaison, c'est précisément parce qu'elle n'a pas su imposer son propre rythme et faire totalement siennes — dans l'espace et le parcours qu'elle propose — les œuvres qu'elle s'annexe. Celles-ci, semblables en cela à toutes les autres, demeurent, malgré toute la force de la présence propre à l'art contemporain, très vulnérables aux conditions de mise en exposition qui leur sont faites. On sous-estime souvent l'importance de la mise en exposition. Mais c'est bien pourtant par les manques et les faiblesses affichées par celle-ci que le regard du spectateur s'échappe, pour se donner du recul et jauger ainsi ce qui n'a déjà plus de prise sur lui.

Cela dit, malgré quelques faiblesses plus évi- dentes, ces *Cent jours* ménagent quelques moments assez réussis. Au détour du «grand» Kosuth, la petite

fenêtre ouverte par François Girard démontre une parfaite maîtrise des moyens utilisés et offre une suite particulièrement bien ficelée à l'installation que l'artiste présentait à la galerie Oboro en 1988. Dominique Blain nous entraîne un cran plus loin dans le processus d'élaboration de son travail et livre ici une pièce où se trouve considérablement amplifié l'impact des images d'archives qu'elle s'emploie, depuis toujours, à recycler et à réanimer. Barbara Steinman, avec une économie de moyens remarquables, qui renoue avec celle démontrée dans certaines pièces antérieures, arrive quant à elle à transfigurer un lieu. Personne dans cette exposition n'habite aussi bien ce lieu, ne répond si bien à ses conditions et n'en prend aussi sûrement possession. Autres chocs heureux : Gilberto Zorio s'insère impertinemment dans le cours de l'exposition et y réintègre une urgence de la forme et une distanciation très précieuse; Gary Hill réussit, malgré les déficiences dont souffre la mise en état de fonctionner de son installation vidéo, à créer un espace virtuel des plus troublants; Jacques Vieille dans ses *Deux colonnes* offre, à travers l'élégance extrême de son travail et son sens très raffiné des matériaux, un aperçu saisissant de ce trait de l'art français actuel qui consiste à pousser l'élégance jusqu'au minimalisme.

Ces contrepoints au caractère particulièrement achevé contribuent à créer ce choc des sensibilités auquel on souhaite toujours qu'une exposition internationale, projetée, comme celle-ci, dans une actualité mouvante, ouvre la porte. Lorsqu'elles y parviennent, ces expositions apparaissent comme de véritables bouffées d'air frais, témoignant à la fois de l'ouverture d'esprit qui a présidé à leur préparation et de celle qu'elles encouragent chez leur public. En ce sens, les *Cent jours* ont autant le rôle de nous brancher sur les courants internationaux que sur notre propre sensibilité, celle-là même qui fait de la scène montréalaise une scène particulièrement attentive aux différences de toutes sortes. On pardonnera à une exposition qui nous offre annuellement cette opportunité de ne pas répondre en même temps à toutes nos exigences, ou de n'y répondre que partiellement, et on se souhaitera de connaître, l'année prochaine, la suite de tout ceci.