

Espace Art actuel

Faire du surplace

Christine Dubois

Art-Architecture?

Number 73, Fall 2005

URI: id.erudit.org/iderudit/10348ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN 0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubois, C. (2005). *Faire du surplace*. *Espace Art actuel*, (73), 41–42.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

Faire du surplace

Christine DUBOIS

Réunissant cinq artistes (dont les deux commissaires Catherine Bolduc et Janet Logan), cette exposition s'organise sous un thème d'emblée intrigant puisque son énoncé — *Faire du surplace* — se charge communément d'une connotation négative (l'idée d'immobilisme et par là de stagnation).

Un tel choix se veut donc assurément un moteur de réflexion. Et, en effet, comme on est en mesure de le constater dès le premier regard, les œuvres réunies ici mettent en jeu une dialectique interactive particulièrement dynamique, celle entre le « faire » de l'œuvre — montré, explicité et acquérant une pleine présence — et l'œuvre finie.

Dans l'énoncé de ce « faire », le *surplace* de l'artiste apparaît alors comme ce qui a rendu possible la réalisation fort exigeante en temps de ces œuvres, tout comme le *surplace* du spectateur est ce qui rend possible une focalisation sur ce « faire » et sa réappropriation sémantique.

Ceci se présente toutefois de manière différente de ce qu'avait

développé Eva Hesse dans les années soixante, où le long et parfois fastidieux travail impliqué dans la réalisation de certaines de ses œuvres se voulait l'écho du caractère répétitif et minutieux des activités traditionnelles des femmes, celles domestiques autant que celles artisanales (souvent liées au textile : tissage, courtepointe en patchwork, tricot...). Bien que les œuvres de *Faire du surplace* soient celles d'artistes femmes, elles reprennent moins immédiatement cet aspect féministe dans leur propos (excepté peut-être l'installation de Janet Logan) et se concentrent plutôt sur le caractère de *processualité* impliqué dans la création et l'élaboration des œuvres.

Dès l'entrée dans la galerie, on est happé par l'installation de Catherine Bolduc qui occupe toute l'embrasure de la porte de la galerie II, en en bloquant totalement l'accès. Cet « obstacle » est constitué d'une multitude de baguettes chinoises en bois léger, de celles bon marché et jetables qui sont offertes aux clients dans les restaurants asiatiques et qu'on doit désouder au moment de

manger. Les baguettes sont ici entremêlées, collées et assujetties les unes aux autres, érigeant ainsi un fouillis en colonne de plusieurs pieds de haut et que vient coiffer différents types de chapeaux de paille asiatiques, tels ceux portés par les paysans dans les rizières. Le nombre de baguettes se voit démultiplié par l'emploi d'une haute paroi réfléchissante concave placée en arrière et une autre au sol, et des lampes bleues suspendues viennent donner un étonnant éclairage cathodique à l'ensemble. Cet échafaudage chaotique n'est pas sans rappeler les foisonnants échafaudages de bambous que l'on peut voir sur les chantiers de construction chinois, et qui sont à la fois souples au vent et suffisamment solides pour permettre de construire de hauts immeubles. Un même paradoxe entre fragilité et solidité est repris et exploité ici : tout en n'étant que fêtu de paille, l'échafaudage de baguettes bloque néanmoins complètement la porte. Le titre de l'installation, *Encore des châteaux en Espagne*, ouvre par ailleurs cette idée de fragilité sur celle de l'éphémère et de l'illusion. Cependant, on retrouve principale-

ment défendue l'idée que des milliers de gestes minuscules en soi et répétitifs mènent tranquillement mais sûrement à la réalisation d'œuvres, Catherine Bolduc évoquant ici une conception et une pratique du travail traditionnelle associées aux Asiatiques : son installation s'est érigée par le même petit geste (coller les baguettes), répété inlassablement et méthodiquement, et c'est ce qui est montré et donné à voir au spectateur à même l'œuvre finie.

On aperçoit ensuite l'installation de Janet Logan, *Elle a été élevée dans du coton*, composée de près de quatre-vingts poupées — poupées de chiffon, baigneurs, ours en peluche, barbies et autres poupées de consommation rapide — emmaillottées et comme momifiées dans des bandelettes blanches de coton à fromage ; elle sont pendues au plafond — qui par un bras, une jambe, un pied, qui par une couette de cheveux échappée du carcan blanc — et ce, à l'aide de cordons de laine à tricoter de diverses couleurs et longueurs que prolongent pelotes ou débuts de tricot reposant sur le sol. L'emballotement blanc, épais et texturé, s'affiche avec ostentation et oblitère l'individualité de chaque poupée ; par ailleurs, la diversité de grosseur, de couleur et de longueur des cordons de suspension met en évidence l'état de pendaison : c'est ainsi que par ce travail là aussi très *marqué*, l'œuvre énonce sa *processualité* à même l'œuvre résultante, plutôt que de se présenter comme un objet fini duquel auraient été effacées toutes traces de travail sous-jacent. Cet écart volontaire vis-à-vis des principes du « fini » et du « lisse » à la base de la conception de l'« objet » et du « beau » — de l'objet beau — dans l'art traditionnel, et qu'adopte ici l'artiste par le biais d'un retour sur le *faire constitutif* de l'œuvre, se complète de dessins effectués directement sur le mur du fond de la galerie : ces îlots figuratifs distribués sur l'ensemble du mur et représentant des mains occupées à un travail minutieux de cuisine (séparer le blanc d'un jaune d'œuf, nettoyer un poisson, etc.) rappellent les sketches préparatoires de l'art ancien — souvent des mains, des visages, un détail important de la composition — qui se voulaient des études et des expérimentations préliminaires à la grande œuvre finale. Cet ensemble de

Catherine BOLDUC, *Encore des châteaux en Espagne*, 2005. Baguettes et chapeaux asiatiques, feuilles de plastique miroir, porte, lumière bleue. Photo : Guy L'Heureux.

Janet LOGAN, *Elle a été élevée dans du coton*, 2005. Fusain au mur, poupées et jouets en peluche, coton à fromage, laine. Photo : Guy L'Heureux.





dessins (dont certains sont à connotations d'organes sexuels) se place ainsi en concordance avec l'installation des poupées, dans ce qui se présente comme une mise en scène des procédés et du dispositif de gestation et de création artistiques.

La troisième installation, celle de Marie-Josée Laframboise, occupe l'angle obscur de cette grande galerie toute en fenêtres qu'est Circa. Intitulée *Cafouillage et petits désordres*, elle se déploie sous forme d'une diagonale forte et dynamique, créée par une série de longs fils de nylon de pêche transparents et

l'étonnante propriété de générer un très puissant sentiment d'espace tridimensionnel : on sent littéralement le continuum spatial occuper et remplir ce faisceau et le constituer en contenant/contenu. Cette expérience très particulière des trois dimensions spatiales, et dont il est peu courant de la ressentir à ce point dans une œuvre, nous est accessible au moyen de la structure même de l'œuvre : ici aussi, c'est la mise en évidence du *faire* de l'œuvre qui rend possible l'expérience de l'œuvre.

Trois grands dessins sur papier de Josée Dubeau sont répartis sur

d'électricité avec ses fils et diverses composantes de relais. L'impression d'à-plat domine ici, comme si ce dessin résultait d'une structure 3D que l'on aurait écrasée en 2D. Sur cette structure *all over* à teneur géométrique se superpose une seconde structure, dotée de couleurs crayeuses et ressemblant à une projection plane : cela ne confère pas pour autant une quelconque profondeur illusionniste à l'ensemble. Il ressort de ces dessins l'idée d'une mise en évidence des constituantes essentielles du dessin — sa bidimensionnalité constitutive, la page blanche, l'illusion psychophysologique intrinsèque au rapport d'une forme sur un fond —, tout en présentant le dessin autrement que comme une étape préliminaire menant à autre chose et devant s'effacer : ici, de nouveau, il est plutôt question d'un *faire* et d'une œuvre, chacun identifié en tant que tel mais indissociablement imbriqué à l'autre.

L'installation de Manuela Lalic, *Se fondre dans la masse*, impressionne d'emblée par sa taille imposante et sa masse très sombre, envahissante. Elle est constituée de sacs à ordures noirs que l'artiste a patiemment crochetés à travers du grillage à poule, produisant une multitude de petites cloques foncées de un à trois ou quatre pouces. Cette masse « mange » littéralement les quelques chaises pliantes sur lesquelles elle repose, semblant en avoir outrepassé les qualités d'assise, et ceci accentue encore l'idée d'envahissement et de « dévoration ». Des mèches de longs cheveux clairs coincées par endroits dans la masse en renforcent le caractère inquiétant, se faisant punctum macabre et déclencheur immédiat d'un intense dispositif de récit chez le spectateur (est-on, par exemple, en présence du vestige d'un corps de femme abandonné dans une décharge publique, ou gobé par une entité monstrueuse ou encore mazouté comme un oiseau de mer ?). Cette installation est extrêmement percutante, par sa forme dantesque certes, qui lui donne une forte présence, mais aussi par sa grande consistance sémantique. Sa force d'impact lui vient ainsi de son pouvoir d'évocation spontanée, de sa capacité à « faire récit », tout autant que de la clarté et de la lisibilité de son propos. Les diverses interprétations de cette œuvre se complètent et se nourrissent mutuellement — les plus évidentes étant à teneur écologique : on peut

voir une allusion directe à la société de consommation effrénée, axée sur le jetable et dont le sac à ordures se fait le symbole, ou une évocation des dépotoirs qui grugent de plus en plus de territoire ; ou encore reconnaître dans cette masse lourde et sombre les épanchements visqueux des nappes de mazout lors des marées noires ; les cloques noires ne manquent pas d'évoquer par ailleurs les colonies de moules zébrées qui, à la suite de la négligence humaine, ont envahi et détruit maints écosystèmes locaux en les étouffant.

Tout comme les autres œuvres de cette exposition, le « faire » qui a présidé à la réalisation de celle-ci se

Manuela LALIC, *Se fondre dans la masse*, 2005. Sacs à ordures en plastique, cheveux, élastiques de caoutchouc, corde, filet, chaises pliantes. Photo : Guy L'Heureux.



donne à voir absolument et en tant que tel : il ne cherche pas à être masqué pour préserver quelque « mystère » de la création qui soit, il participe directement au sens de l'œuvre. Ainsi, l'éclairage mis sur la *processualité* de l'œuvre, loin d'amoindrir l'impact du résultat — ou de nous en distraire —, vient au contraire nourrir au cœur le propos de l'œuvre et rendre plus actif le regard du spectateur. ←

Faire du surplace : Catherine Bolduc, Josée Dubeau, Marie-Josée Laframboise, Manuela Lalic, Janet Logan
Galerie Circa, Montréal
15 janvier-26 février 2005

Josée DUBEAU, *Perdus dans l'espace*, 2004. Détail. Dessin à la gouache. Photo : Guy L'Heureux.

← Marie-Josée LAFRAMBOISE, *Cafouillage et petits désordres*, 2005. Détail. Fils de nylon, de soie et fils divers. Photo : Guy L'Heureux.

Christine DUBOIS détient un doctorat en théorie de l'art de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) ainsi qu'un baccalauréat et une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été assistante-conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal ainsi que coordinatrice à la programmation à la galerie/centre d'artistes La Centrale (Montréal). Elle écrit régulièrement dans plusieurs revues d'art contemporain (*Parachute*, *ETC Montréal*) ; elle a publié un livre sur l'évocation de paysage dans l'expressionnisme abstrait, aux Éditions La lettre volée (Bruxelles).

tendus entre cet angle et un des piliers du centre de la galerie ; des traverses de fil de pêche de couleurs fluorescentes, de fil d'or et de soie colorée sont nouées de façon à relier de part en part et à interconnecter ces longues parallèles transparentes, constituant ainsi un réseau asymétrique mais ordonné. L'éclairage confère à l'écheveau de fils millimétriques une scintillement irisée et accentue son immatérialité, en même temps que, paradoxalement, il fait de ce volume intangible un véritable volume dans l'espace. Ce volume sans volume acquiert en effet

différents murs de la galerie. Deux d'entre eux présentent un motif placé au centre de la plage laissée vide, ceci étant accentué dans *Atterissage* par la représentation d'un immeuble doté de parachutes qui flottent mollement, comme dans un éther. Faisant contraste, le troisième dessin intitulé *Champs électriques* est au contraire dense et ses motifs couvrent toute la surface bord à bord : placé à côté de l'installation de Marie-Josée Laframboise, il reprend l'idée de réseau, évoquant plus particulièrement les réseaux de transport