Document generated on 07/19/2025 10:11 a.m.

ETC

Conjurer les présages

Serge Murphy, *Présages*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal, du 27 janvier au 17 février 1990

Nam June Paik, *Oeuvres récentes/Recent Works*, Galerie Esperanza, Montréal, 7 décembre 1989 au 25 février 1990

Curt Royston, Galerie Esperanza, Montréal, 7 décembre 1989 au 25 février 1990

Jean-Pierre Le Grand

Number 11, Spring–Summer 1990

URI: https://id.erudit.org/iderudit/36282ac

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

Le Grand, J.-P. (1990). Review of [Conjurer les présages / Serge Murphy, *Présages*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal, du 27 janvier au 17 février 1990 / Nam June Paik, *Oeuvres récentes/Recent Works*, Galerie Esperanza, Montréal, 7 décembre 1989 au 25 février 1990 / Curt Royston, Galerie Esperanza, Montréal, 7 décembre 1989 au 25 février 1990]. *ETC*, (11), 38–41.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1990

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.

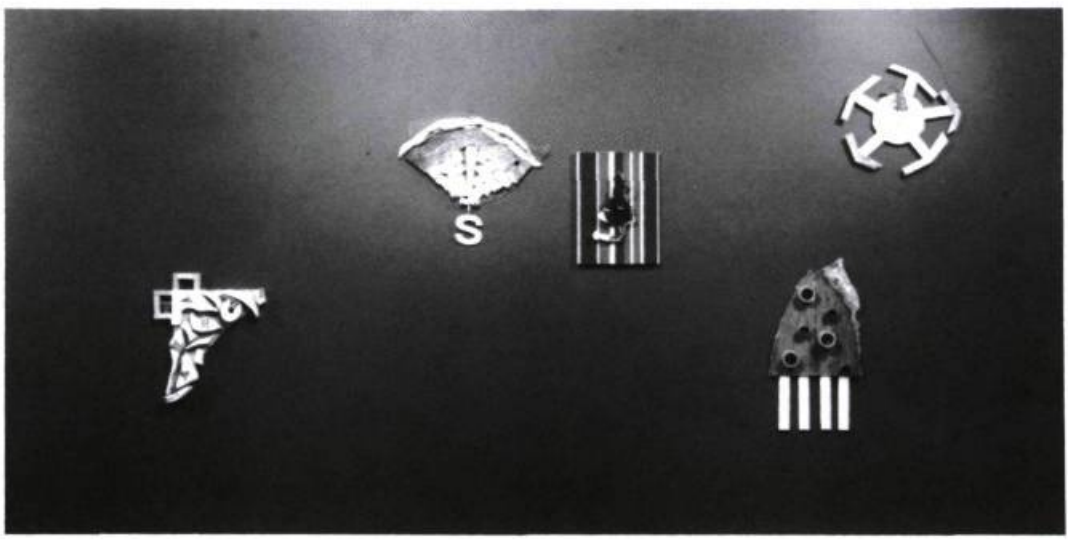
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

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.

https://www.erudit.org/en/

Conjurer les présages



Serge Murphy, *Composition* (détail) de l'exposition Présages, 1990. Mix-média. Photographie: gracieuseté de la galerie Chantal Boulanger

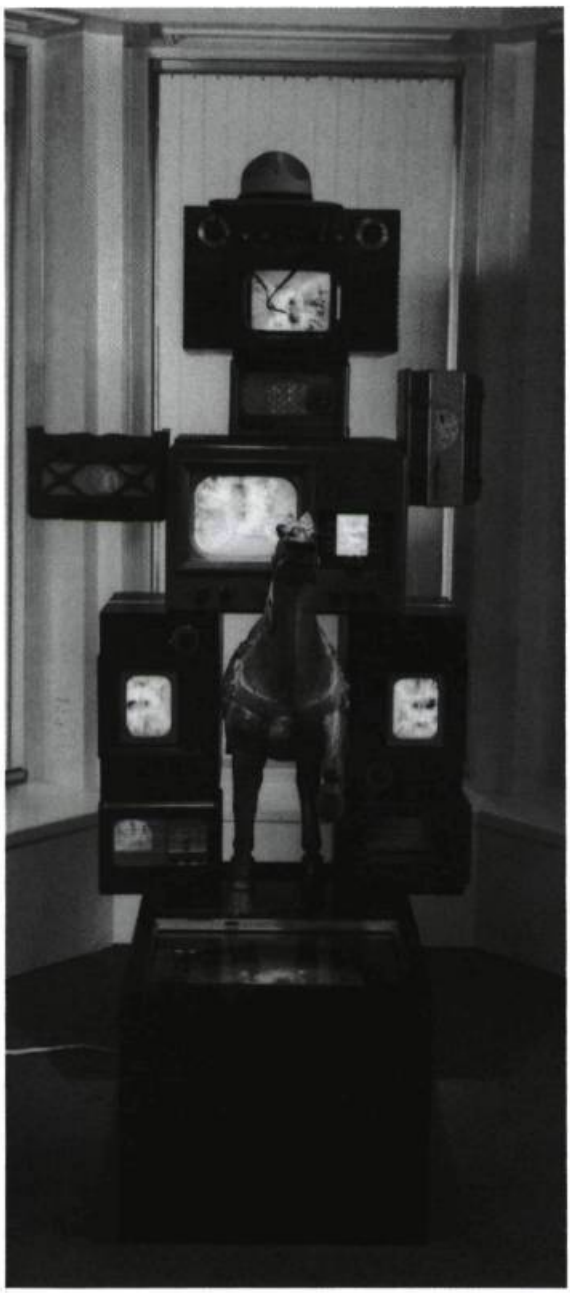
Serge Murphy, *Présages*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal, du 27 janvier au 17 février 1990 —

Alchimiste du quotidien, Serge Murphy fait dans le rêve lucide. À une époque où les revues regorgent de concepts sophistiqués, d'objets et d'images léchées, de visages et de corps retouchés au *air-brush*, Murphy nous tient le langage de l'objet trouvé. Pas de l'objet entier, intact, mais du fragment, du morceau, quasiment du débris, qui nous conduit directement au matériau. Matériau qui étonne et détonne, avec ses aspérités, ses fêlures, ses surfaces râpeuses, ses provenances douteuses.

Ces œuvres qui se moquent de nos critères d'évaluation et de sélection poursuivent à leur façon une exploration exigeante et essentielle, celle de la grammaire apparemment inépuisable des signes, de la logique des formes et des volumes. La mise en scène de *Présages* était conçue par l'artiste, qui jouait ainsi les conservateurs. D'ailleurs, Murphy joue tout court, il joue toujours. Ici, ses pièces de petite taille, en trois dimensions. Elles offrent au regard le fragile, le naïf (du moins en apparence), le gauche (*idem*). Fantaisistes et taciturnes à la fois, elles démontrent une fois de plus que l'insolite, le curieux, le comique et le bizarre peuvent naître directement du connu. Avec un malin plaisir, Murphy réunit un bout de prélart, un morceau de planche de recouvrement (*clapboard*) et des rouleaux de carton qui, sous ses doigts, prennent des airs de médailles géantes ou de totems un peu délabrés. Mais à quelques mètres, ces petites choses innocentes basculent, versent dans la supercherie. Les irrégularités s'estompent, les contours se polissent, les matériaux se déguisent et se cachent dans les formes. Hiéraldiques, emblématiques, les pièces grandissent et s'affirment et revendiquent une identité nouvelle, comme ce grand «S» accroché, accolé à des morceaux de polystyrène.

Du fil de fer, de la pâte à modeler, un caillou, des morceaux de photos, de la mousse isolante, du plâtre, des bouts de vieilles planches... Les matériaux hétéroclites, aux antipodes, en principe, du monde de l'art, s'entrechoquent et multiplient les notes discordantes. Mais cette discordance, Murphy sait la faire tenir en équilibre avec un fil de fer et un peu de colle. À croire qu'il cherche à chaque fois à produire une entité rebelle à nos incorrigibles velléités de classification, petit animal étrange et sympathique, vibrant, vivant. Libre.

Sous leur allure nonchalante, fantaisiste et «broche-à-foin», ces œuvres témoignent d'une grande rigueur. Unité de format et de fabrication, hétérogénéité soutenue des matériaux, mais aussi propos vengeur et discours caustique. Car, malgré leur diversité, les matériaux proviennent des recoins du quotidien le plus banal, le plus méconnu. Le travail se situe donc aux antipodes de l'histoire de la sculpture. Rien de précieux, rien de coûteux, rien de «beau», au contraire. Pas non plus de combat physique avec la matière pour lui faire rendre l'âme qu'elle cache. Si lutte il y a, c'est avec les bribes du quotidien justement, un quotidien emmuré, enfermé dans l'invisible, combat pour l'arracher au



Nam June Paik, *Canadian Mounted Police*, 1989

non-dit, au non vu, au non-lieu. Le travail de Murphy a une telle transparence, qu'à regarder une de ses pièces on a l'impression de le sentir, de le voir à l'œuvre, entouré de ses mille et un trésors, en train de ficeler un de ses petits présages. Deux processus se croisent, un de mystification, l'autre de démystification. Le quotidien est élevé au rang d'art tandis que l'art est pour ainsi dire ramené sur terre, courageusement et non sans humour.

Présages, oui, mais de quoi au juste? De ce que le quotidien se profile derrière les monuments de la haute technologie? De ce que le décrépit et le décadent guettent toutes les entreprises humaines, un jour ou l'autre? De ce qu'ils peuvent faire un contrepoids strident au *high tech*, aux tours imprenables? De ce que les matériaux laissés pour compte, considérés uniquement du point de vue utilitaire, peuvent acquérir la même éloquence que les matériaux «nobles»? Peut-être ces présages nous avertissent-ils simplement des impasses auxquelles nous conduisent les desseins (vraiment) futiles et les *designs* sophistiqués, encombrants et envahissants.

•••

Parfums d'iconoclasmes

Nam June Paik, *Œuvres récentes/Recent Works*, Galerie Esperanza, Montréal, 7 décembre 1989 au 25 février 1990 —

Bogart, Beuys, Mona Lisa et la Gendarmerie canadienne auront fait bon ménage dans cette exposition de Nam June Paik, chez Esperanza. Celui qui le premier a

su faire du petit écran un moyen d'expression artistique à part entière, en dénonce la pauvreté actuelle par l'appropriation d'images médiatisées. Il nous fait voir ces images pour ce qu'elles sont devenues : le médium. En effet, lorsque la télévision glorifie une image, elle ne fait qu'affirmer et célébrer son pouvoir de fascination.

Les œuvres de Nam June Paik, elles, font naître une fascination d'une toute autre nature. Elle tient à l'humour, à des couleurs et des rapprochements inattendus, à des mouvements d'images inédits; aux chocs culturels habilement provoqués, à un médium évidé de son contenu quotidien pour accueillir une vision délirante, plus proche de la réalité.

Canadian Mounted Police (1989) déclenche une série d'impressions et d'images contradictoires, comme si elle faisait s'entrechoquer des dimensions qui s'ignoreraient entre elles. Installés dans des télévisions et des radios d'époque, onze moniteurs couleur de toutes les tailles, animent l'ensemble. Le tout compose un étrange échafaudage qui évoque de façon schématique un des rares icônes de l'identité canadienne, chapeau et cheval compris. Bras-radio levé, cet écho visuel de notre police continue de vouloir diriger par un vague sémaphore la circulation des regards.

Nous avons fait taire les voix du passé. Le téléviseur allumé, elles se sont éteintes. Mais le passé, travesti en présent (ou est-ce le contraire?), s'amuse ici à démolir nos temporalités fragiles. Aujourd'hui, un appareil naît, vieillit et cesse de nous faire vibrer en quelques années à peine. Une génération humaine voit donc se succéder des dizaines de générations technologiques. La télévision a déjà toute une histoire, dont les témoins voient ici leurs entrailles archaïques «cannibalisées» par la vidéo. Même les radios y passent.

Enfin, dressé sur un téléviseur couché, un cheval de bois s'avance dans un hennissement silencieux. Avec cette icône coréenne, une troisième tranche d'histoire, vieille de deux siècles, fait irruption au milieu du dialogue confortable de formes et de fonctions parentes qu'entretiennent les vieux téléviseurs et la vidéo. Comment ne pas penser au cheval de Troie? Mais quelle est la séduction? Celle de la police, celle de la télévision, celle de la vidéo d'art?

La bande vidéo qui se déroule un peu partout sur et dans l'œuvre, démontre que Paik fait ce qu'il veut avec les images. Mouvements rapides incessants, allers-retours d'une brève séquence de parade de notre gendarmerie canadienne, démontée, désarticulée, complètement éclatée sous l'effet toxique de ce montage saccadé, hallucinant. Images de parade, tranches symboliques d'un certain Canada que Paik découpe, fait tournoyer, sauter, disparaître, réapparaître, changer de couleurs, de forme et de statut, passer du positif au négatif, éclater soudain en une abstraction mouvante, quasi-psychédélique et voici, voilà ce bout de parade qui défile à nouveau. Pas d'histoire, simplement un écran cathodique qui s'en donne à cœur joie, libéré de l'emprise du commanditaire, de la fiction réaliste, de la cinématographie, de la représentation. Un écran qui révèle une source infinie d'images et de couleurs, de formes et de mouvements. Ce n'est pas pour rien que l'on a parlé de peinture électronique au sujet des bandes de Nam June Paik. Ses vidéographies sont vivantes, et, à les regarder, on comprend que la vidéo d'art recèle une menace mortelle pour la télévision dans sa forme actuelle.

Mais au fait, de quoi s'agit-il au juste? De vidéo? De peinture? De sculpture? Qu'est-ce qui sert de cadre à quoi? Les trois médiums semblent entretenir un dialogue ironique, se renvoyant comme une balle le spectateur qui, à force d'être partagé entre plusieurs distances, plusieurs regards, est lui-même tenu à distance. Pendant ce temps, l'œuvre joue. Elle se joue de nous. Et nous en redemandons.

Littéralement, «télévision» signifie «ce qui permet de voir ce qui vient de loin». Ne regarder que ce qui vient de loin, c'est oublier la réalité proche. Nam June Paik, par contraste, nous fait voir le médium de près[1].

•••

De l'interchangeabilité des frontières

Curt Royston, Galerie Esperanza, Montréal, 7 décembre 1989 au 25 février 1990 —

Utilisant la peinture, la photographie ou la vidéo, Curt Royston peint des objets d'abord littéralement puis métaphoriquement. Royston peint des objets, qu'il photographie ensuite, comme dans les deux parties d'un dyptique photographique (*Doll*, 1989), où l'on trouve de part et d'autre le même tableau d'une femme nue à une table, vue d'au-dessus. Sauf que d'un côté du dyptique l'assiette, le verre et les couverts peints sont aménagés dans un creux pratiqué à même l'image. De l'autre, on trouve la photographie du «tableau» d'origine en trois dimensions. Mais le tout est construit de telle sorte qu'à moins d'être tout près, on ne peut distinguer les vrais objets peints de la photographie des mêmes objets.

Royston, cependant, ne se livre pas à une simple démonstration. Son travail, avec ses tonalités un peu criardes et un coup de pinceau très personnel, nous livre aussi le plaisir de la peinture. Mais il expose l'interprétation, l'expression dont le réel est l'objet du fait de la peinture apposée sur l'objet, justement.

Avec *Eclipse*, (1989) l'artiste réunit dans un même souffle l'art conceptuel, la sculpture, la peinture et la vidéo, qui se substitue à la photographie. Il a peint un segment circulaire d'une base noire, sur laquelle repose une horloge et une table supportant une lampe de chevet. Chaque objet est partiellement recouvert de peinture. L'ensemble est retransmis en direct sur un

Curt Royston, *Eclipse*, 1989

moniteur entouré d'un large cadre blanc. D'où l'effet d'un tableau vidéo, d'une vidéo-peinture où la dimension temporelle est représentée de la façon la plus littérale puisqu'on peut suivre sur le tableau la progression de la trotteuse de l'horloge[2]. L'œuvre s'approprie et le réel et la représentation.

Quant aux objets, on ne comprend le découpage des sufarces peintes que lorsqu'on s'aperçoit que Royston a strictement limité son application de peinture aux surfaces qui apparaissent dans le «tableau», laissant, par exemple, intacte une surface ronde sur la table, précisément là où la lampe s'interpose entre la table et le regard. Cette stratégie fait donc clairement apparaître le découpage que la peinture opère sur le réel. D'autre part, la peinture appliquée aux objets, gomme leurs contours: ils prennent une allure très «painterly» dans le tableau alors que l'image vidéo reproduit normalement les objets avec une netteté impeccable. Royston inverse donc les caractéristiques du réel et de la représentation, de la vidéo et de la peinture. Le réel est faussé, aspiré du côté de la fiction par l'application de peinture directement sur l'objet. La représentation, elle, passe du côté du réel dans la mesure où son mécanisme est montré, révélé. Royston construit en quelque sorte une image vraie d'une réalité fictive.

De plus, cette peinture cathodique aplatit les surfaces et télescope les plans. Par contraste, la peinture a toujours nié la surface plane sur laquelle elle se déployait, mettant tout son art à instaurer l'illusion de la profondeur. Elle nous faisait oublier le réel pour nous plonger dans la représentation. Une fois fusionné avec la peinture, le petit écran, lieu par excellence de la représentation réaliste dans laquelle nous nous plongeons aujourd'hui, en vient à nier la profondeur du réel alors même qu'elle est exposée sous nos yeux [3].

Jean-Pierre Le Grand

NOTES

1. «La vidéo d'art est destinée à libérer les gens de la tyrannie de la télévision. Lorsque les gens demandent quel est le propos de mon art, voilà la réponse. Sinon il n'y a pas de message. Comme en musique vous ne pouvez expliquer une sonate.» Nam June Paik, cité par Paul Gardner in *Tunin in to Nam June Paik*, Art News, mai 1982, p. 73 (traduction libre)
2. Ici la vidéo n'enregistre pas: à l'instar de René Payant, on pourrait donc parler de vidéoscopie, plutôt que de vidéographie
3. Je ne sais si c'est vrai, mais on m'a raconté qu'un collectionneur aurait voulu partir avec le tableau vidéo, sans prendre la table, la lampe, la base, la caméra. La «peinture» l'avait séduit, mais les objets qu'elle représentait, il n'en voulait pas. Il voulait la peinture-vidéo, mais pas le dispositif par lequel elle révèle son subterfuge. Troublante cécité... Serge Murphy, *Buste*, 1989, Galerie Chantal Boulanger