

ETC



## D'un point à l'autre

Céline Baril, *L'Atomium*, Galerie Christiane Chassay, Montréal.  
Du 23 novembre 1996 au 11 janvier 1997

Yvan Moreau

Number 37, March–April–May 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35555ac>

[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

Moreau, Y. (1997). Review of [D'un point à l'autre / Céline Baril, *L'Atomium*, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 23 novembre 1996 au 11 janvier 1997]. *ETC*, (37), 30–32.

## MONTREAL D'UN POINT À L'AUTRE

Céline Baril, *L'Atomium*, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 23 novembre 1996 au 11 janvier 1997

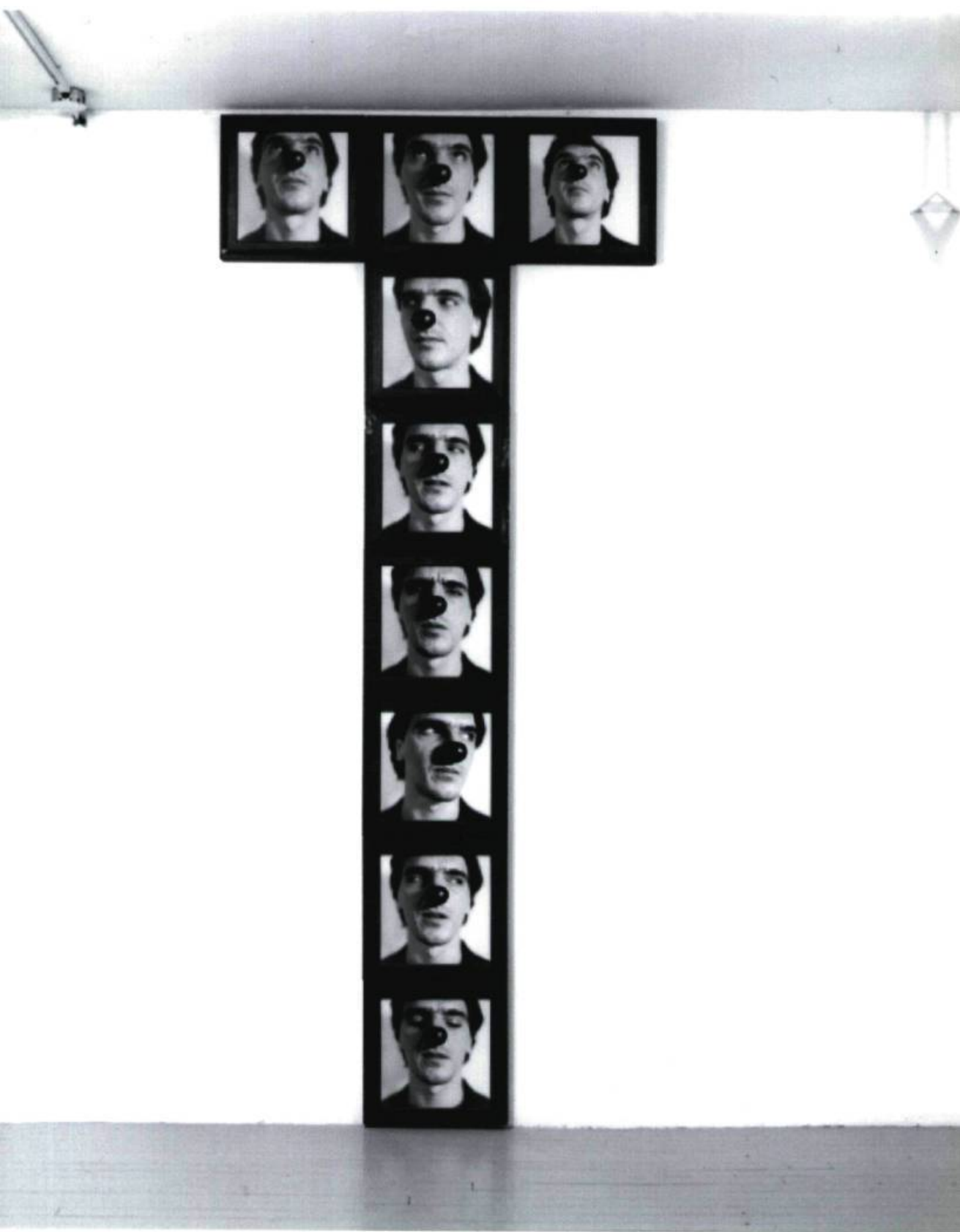


Céline Baril, *L'Atomium*, 1996. Acier, moniteurs et bandes vidéographiques; diam.: 244 x 213 cm.

**L**e propre de l'art est d'explorer intuitivement l'univers formel en nous proposant des résultats, des trouvailles récupérées par l'œuvre dans le monde de l'expérience. Ce qui fonde l'œuvre d'art n'est plus uniquement son support matériel, ni sa représentation visuelle, mais ce qui précisément n'est pas perceptible, à première vue, à nos sens tout en l'étant à notre sensibilité. L'objet d'art exige une mise à jour permanente de nos perceptions pour appréhender le monde dans lequel nous vivons. Les actions et les interventions de

l'activité artistique, par les dispositifs, signes et systèmes de signes, tentent de produire du sens. Toute œuvre produit une équivocité du probable; l'artiste mémorise la genèse de son œuvre pour revenir sur elle et mémoriser ce retour. L'œuvre se déroule et se noue autour de son enchaînement où le visible est toujours mis en doute.

À partir du modèle de *L'Atomium*, construction conçue lors de l'exposition universelle de Bruxelles en 1957, Céline Baril a produit ses œuvres sur la base d'une position stratégique qui accorde toute son importance à la triade



Céline Bail, *Extrait de L'Atomium*, 1996. Acier, photographies n/b; hauteur : 302,8 cm.

classique du point, de la ligne et du plan. La genèse et la mécanique plastique tiennent leurs assises sur l'extension du point et de son fonctionnement « à l'infini ». La généalogie de l'image et sa diffusion démontrent une certaine simplicité de construction grâce à cette donnée formelle (le point) d'extension variable qui est en soi le squelette de l'organisme. Pour réduire l'œuvre à sa plus simple expression, on peut dire que les éléments formels de la surface ont comme unité minimale le point. On sait qu'un alignement de plusieurs points forme une ligne et qu'un agencement de lignes crée le plan.

Un nez rouge, rappelant celui d'un clown, fixé au centre du visage de l'homme photographié sous une gamme d'émotions dubitatives ou affirmatives, est le point d'origine. Ce point, centre d'irradiation, impose une structure circulaire et centralisatrice. Ce point fixe à visions fugitives et instables déploie la structure de son foyer d'origine vers la périphérie de l'image. En utilisant ce nez rouge ou si vous préférez ce point rouge comme principe organisateur ou pouvoir inducteur, l'artiste a créé une tension entre la dimension formelle de l'œuvre et son contenu. Les mécanismes internes de l'objet assurent le dynamisme de l'image. Les relations entre la forme et le contenu l'emportent beaucoup en intérêt esthétique sur la simple énumération des phénomènes plastiques. « Le point limite se dissout pour faire surgir des points d'accumulation, de charges mentales et sensorielles » (Jean Dewasne, *Les graphes, chemin de la liberté*).

L'installation vidéographique est composée de huit moniteurs qui forcent le spectateur à en faire le tour en affrontant les structures de la représentation. Les différentes sources de l'image avec leur moyen de diffusion sont scrutées avec modestie visuelle, sans pour autant délaissier la justesse du discours. Bien entendu, la réalité matérielle des différents systèmes de la représentation saute aux yeux. Sur deux des huit moniteurs, nous retrouvons le même homme avec son point rouge qui oscille de la tête avec un léger mouvement de gauche à droite, de bas en haut mais dont les expressions nous semblent familières. La temporalité de la surface mouvante révèle un retour sur l'image, un

retour sur les mêmes clichés, dont le sens reste le même malgré les moyens de diffusion. Sur les six autres moniteurs, le point devient ligne. La bande vidéo défile un « paysage rural » où s'alignent des fils électriques courbés, joints par des poteaux (impression d'un film en boucle).

La succession d'images agit sur le spectateur de deux façons : celui-ci reconnaît l'origine, la genèse de la production de l'image; il reconnaît également des souvenirs mémorisés par l'effet hypnotique, des images subjectives. (Dans mon cas, ce fut un sentiment de bien être lors de longues balades en voiture avec mes parents, durant mon enfance). Les effets plastiques et sensoriels créent des interférences chez le spectateur. Un ensemble d'éléments plastiques qui n'interviendrait pas sur le processus conceptuel ou imaginaire du regardeur n'existe pas. Les effets globaux de l'œuvre ne dépendent plus des causes globales mais des structures inhérentes aux réactions exercées par les moyens de diffusion.

Le point, la ligne et le plan définissent un « certain plan formel qui est, en ce qui nous concerne, fondamental ». L'échec formel se traduirait tout simplement par une perte de contenu. Il y a donc un choix formel qui est l'œuvre de la liberté créatrice. La dépendance entre l'expression, les moyens formels élaborant des constructions, et le contenu, un « milieu » sensible et une présence absolue, est une nécessité conceptuelle si l'œuvre d'art doit être autre chose qu'un jeu gratuit. Il y a toujours un sens « secret » qui commande plus ou moins obscurément les rapports de surface et le déterminisme du regard.

YVAN MOREAU