Document generated on 04/25/2024 4:47 p.m.

ETC

Un chassé-croisé de regards

Ghislaine Charest, *Tout près*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal. 24 février - 24 mars 2000

Danielle Legentil

Number 55, September–October–November 2001

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35421ac

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

Legentil, D. (2001). Review of [Un chassé-croisé de regards / Ghislaine Charest, *Tout près*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal. 24 février - 24 mars 2000]. *ETC*, (55), 45–47.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2001

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/

Ghislaine Charest, *Tout près*, 2001. Photo: Paul Litherland.

Montréal

Un chassé-croisé de regards

Ghislaine Charest, *Tout près*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal. 24 février – 24 mars 2001

Déposé sur une table, le texte de présentation de l'artiste Ghislaine Charest nous introduisait à l'exposition *Tout près* par les mots « Il était une fois un voyage dans les lieux mystérieux, les grands musées d'Europe, les jours de fermeture au public ».

Ainsi débute le récit d'une exposition, comme un livre de contes : il était une fois, il y a très longtemps. Poursuivant la série des oursons amorcée en 1996 avec *Le cœur de l'artiste*, qu'on avait pu voir à la Galerie Samuel Lallouz, et *Petit soleil doré*, présentée dans le cadre de l'exposition *Mémoire et Anti-mémoire*, à la Galerie de l'UQÀM en 1999, Ghislaine Charest jumelle cette fois des oursons de peluche et des représentations d'autoportraits de peintres célèbres.

Présentée comme un triptyque, l'exposition se découpe comme une histoire avec une introduction, un récit et une fin... heureuse. En pénétrant dans la galerie, nous sommes accueillis par une installation qui n'est pas sans rappeler la stratégie utilisée dans les maisons sur pilotis de l'installation *Petit soleil doré*. Dans le fond d'un cylindre de merisier, une boîte lumineuse révèle une image fixe, tirée du célèbre film *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau. Pour regarder la Bête, il faut se pencher au-dessus du cylindre. Déjà, l'imaginaire s'emballe. Ghislaine Charest nous parle à différents niveaux : il y est question de photographie, de peinture, des âges de la vie.

La forme du cylindre rappelle le barillet dans lequel on enroule le film à développer, c'est la forme de l'arbre et de tous les arbres qui peuplent les forêts des contes. Le cylindre, image du temps qui nous aspire, figure de la projection. Quand on s'y penche apparaît, comme dans le bain d'un révélateur, l'image de la Bête. Ses cheveux bouclés sont comme les remous de l'eau au fond d'un puits. On s'y projette. La Bête est un miroir qui nous renvoie à notre propre image. Le portrait devient un autoportrait. *Aimez-moi d'un amour d'enfant*, cri de la Bête et titre de l'installation, fait écho à « l'essentiel est invisible pour les yeux », de Saint-Exupéry[1]. Beau paradoxe pour qui déambule dans une exposition sur le regard, où les yeux de verre des oursons et ceux des artistes se posent constamment sur nous et inversement...

Ce puits est obsédant et nous nous y jettons comme *Alice au pays des merveilles*. Qu'avons-nous perdu ? Nous aboutissons dans une grande galerie, la pièce principale de la salle, et trouvons une... galerie de portraits photographiques. Alice n'en est pas à une mise en abîme près ! En tout, six portraits seulement mais qui bientôt nous entraînent dans un vertigineux chassé-croisé de regards ! Tout fonctionne par paires : les yeux de verre des oursons, les yeux pigmentés des

peintres, les oursons et les peintres. Même les œuvres sont regroupées par paires : Poussin voisine Goya (la photo est aussi divisée en deux); Rembrandt forme un « couple » avec Vigée-Lebrun (elle-même jumelée à sa fille); Cranach fait face à Greuze; Rembrandt à Poussin; Vigée-Lebrun à Goya. Nous les regardons, ils nous regardent les regarder... Quelqu'un a ouvert le boîtier d'une caméra et l'on regarde les miroirs refléter des regards à l'infini... Des regards en oblique comme les corps vus de 3/4 des photographes. Seule Élisabeth Vigée-Lebrun et sa fille nous font face... Est-ce l'artiste et son œuvre qui s'adressent à nous ?

Ces portraits en noir et blanc sont montés sur des panneaux de merisier, le même que celui utilisé dans l'installation cylindrique. Le merisier est un bois « rouge brun veiné de jaune »[2]. Il nous rappelle la couleur sépia, inséparable de l'histoire de la photographie, et ses veinures nous renvoient aux craquelures de la peinture et aux anneaux des arbres. Ces anneaux ne nous indiquent-ils pas l'âge de l'arbre ? De même les craquelures, comme les rides, marquent le passage du temps sur la toile, sur la peau. Dans la première exposition de la série des oursons, pour ses portraits d'enfants et d'oursons, l'artiste avait superposé les transparents photographiques en noir et blanc sur de la peluche rouge brun ou beige. Déjà, la référence au noir et blanc et à la couleur sépia nous renvoyait à la photographie. La peluche jouait sur la texture de l'ourson tout en faisant office de craquelures pour la peinture. La lecture s'opérait instantanément, selon que l'on regardait le portrait de l'ourson ou celui de l'enfant.

Ce jeu de références à la peinture et à la photographie est exprimé ici par l'œil de verre de l'ourson, une métaphore de la caméra, et par le regard des modèles, symbolisant l'oeil du peintre. On le retrouve également dans le choix du bois et celui de l'encadrement. Le portrait est monté au centre du « tableau » avec un large décalement, à l'image des encadrements classiques de peintures qu'on retrouve dans les grands musées à travers le monde.

D'ailleurs, tout a commencé pour Ghislaine Charest par une tournée de grands musées européens, les jours de fermeture au public. Elle a su convaincre les musées du Louvre, des Offices, du Prado et de La Chartreuse de photographier des oursons en compagnie de tableaux célèbres, des portraits d'enfants dans le projet *Le cœur de l'artiste* et des autoportraits de peintres dans *Tout près*. Elle a en quelque sorte su instaurer un jour d'ouverture pour les oursons !

Elle avait apporté, dans le désordre, des oursons de toutes tailles, de tous âges : des dodus, des maigrichons, des attendrissants, des réconfortants, et leur a trouvé un alter ego un peu par la forme mais surtout par l'instinct. Le résultat est saisissant... l'enfant ou l'adulte accompagné de l'ourson semblent avoir trouvé leur âme sœur.

Ce travail de Ghislaine Charest trouve un écho dans la série des anges de Lida Moser, femme photographe new yorkaise venue faire un reportage sur le Québec en 1950. En développant ses photos, elle a une révélation : les enfants ressemblent aux anges sculptées par des artistes 300 ans auparavant. Elle reviendra quelques mois plus tard photographier les enfants avec ces sculptures. On lui propose de choisir les enfants, ce qu'elle refuse. Et la magie s'opère : le temps est annilé, l'enfant est le modèle de l'ange sculptée 300 ans auparavant...

Dans la petite salle de la galerie Lilian Rodriguez, deux photos ferment l'exposition. *L'écoute de la lumière*, à l'inverse des pièces précédentes, montre un ourson déposé au sol[3], devant le bas d'un tableau, un portrait en pied cette fois[4], où l'on ne voit précisément que les pattes d'un cheval. L'artiste semble dire voilà, la chevauchée à travers la forêt se termine ici. Comme Alice à son réveil, vous retombez sur vos pieds. Vous vous retrouvez face à une photographie noir et blanc, *Ouvert sur le lointain*, celle-là plus petite que les précédentes, sans ourson, sans peinture. Une allée se dessine au loin, menant sans doute à la forêt d'où vous venez.

À l'aide du conte et de ses archétypes, un puits, une bête, une forêt, des ours, des hommes, des femmes et des enfants, Ghislaine Charest plonge dans l'inconscient collectif et écrit à l'aide de la photographie et de la peinture une histoire de l'art qui est aussi celle de l'humanité. L'ourson sert de guide à travers les dédales du labyrinthe de la vie. Il nous accompagne dans l'inconnu et comme l'ourson de notre enfance, nous aide à traverser la forêt. Ses yeux de verres sont le regard que pose l'enfant (et l'artiste) sur l'univers. L'un et l'autre ont cette formidable capacité d'émerveillement sans cesse renouvelée. L'œuvre de Ghislaine Charest est une célébration de l'imaginaire créatif. La bête peut se métamorphoser par un simple regard d'amour...

DANIELLE LEGENTIL

NOTES

[1] Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*.

[2] *Le Petit Robert 1*, Le Robert, 1989, p. 1185.

[3] À Bali, les nouveaux-nés ne sont pas déposés au sol avant l'âge de 3 mois, pour ne pas être mis en contact avec les dieux du mal. Ils sont portés et vont de bras en bras. L'analogie avec les oursons est tentante. La période de la petite enfance est aussi une période initiatique. C'est à Bali que le projet *Mémoire et Antimémoire* a été réalisé, projet auquel participait l'artiste en 1999.

[4] Une éducatrice racontait qu'un jour, un musée londonien ayant organisé une exposition de portraits, on demanda à un groupe d'enfants d'expliquer ce qu'était un portrait. La réponse candide des enfants, le définissant comme « une tête coupée », fit prendre conscience aux conservateurs qu'ils avaient oublié de mettre des exemples de différents types de portraits : en buste, en pied, etc. Cette anecdote m'est revenue en mémoire quand j'ai vu ce portrait qui venait compléter les autres...

Ghislaine Charest, *L'Écoute de la lumière*, 2001. Photo: Paul Litherland.