

La copie comme fiction

American Can, de Ane-Marie Fortin, Espace émergent, du 28 février au 15 mars 2003

À l'insu des objets de Ane-Marie Fortin, Galerie l'Oeuvre de l'autre, du 11 au 26 février 2003

Michaël La Chance

Number 192, September–October 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18309ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (2003). La copie comme fiction / *American Can*, de Ane-Marie Fortin, Espace émergent, du 28 février au 15 mars 2003 / À l'insu des objets de Ane-Marie Fortin, Galerie l'Oeuvre de l'autre, du 11 au 26 février 2003. *Spirale*, (192), 7–7.

LA COPIE COMME FICTION

court sur les mêmes lignes, l'encre apparaît aux mêmes endroits, mais cela dépend de la porosité du papier. Un autre monde, l'envers du décor. Il arrive que certaines œuvres encadrées soient même accrochées de côté, ce qui nous oblige à les aborder de biais. Il n'y a pas de très grands dessins. Il s'agit pour la majorité de formats tablette ou cahier, ce qui explique l'uniformité des grandeurs et accentue l'idée du double et celle de l'écriture. On imagine l'artiste s'installer quotidiennement et se mettre à dessiner comme on écrit un journal personnel.

Série *Géométries*. D'un côté, il y a tous ces corps, ces dessins très organiques et puis il y a toute une série sur la géométrie et qui, dans l'organisation de l'exposition, tient une place à part. Le fil remplace le trait du crayon ou celui de la plume. C'est le seul moment où Lucie Robert emploie la perspective linéaire. Cette dernière n'est-elle pas constamment contrecarrée? Ou bien l'artiste veut-elle nous présenter une géométrie organique? N'y a-t-il pas déjà symétrie des corps? Lorsque Lucie Robert aborde la question de la géométrie, elle en attaque la structure en laissant pendre des fils ou encore elle utilise l'encre et le lavis pour souligner l'arête d'un angle. Moins séduisante, cette série se fait plus exigeante; elle nous rappelle que la géométrie se base sur la ligne et que la ligne n'est autre qu'une suite de segments ou de points dans l'espace. Ces dessins rappellent les premiers essais par ordinateur où l'imperfection de l'image faisait en sorte que la ligne ne paraissait jamais pure mais tout au contraire semblait composée d'une multitude de petites lignes.

Fragilité du corps. Une graphie personnelle qui prend toute sa mesure une fois étendue dans l'espace ou pour paraphraser David Bohm (*La conscience de l'univers*, 1990) une fois dépliée dans l'espace. Le rythme, la mesure, les tensions entre chacun de ces dessins assurent la cohésion de l'exposition. Si un parallèle pouvait être réalisé avec l'univers musical, celui de la musique de chambre serait sans aucun doute le plus approprié. En tant que visiteur nous jouons dans un parcours où il nous est loisible de choisir l'itinéraire. Ce double qui se présente à nous se tient entre la distance de cette conscience que nous avons de nous-mêmes et celle du lien que nous établissons dans la reconnaissance de l'autre, de ce que nous avons tous en commun, c'est-à-dire une certaine idée de l'humanité.

Sylvain Latendresse

AMERICAN CAN de Ane-Marie Fortin
Espace émergent, du 28 février au 15 mars 2003

À L'INSU DES OBJETS de Ane-Marie Fortin
Galerie l'Œuvre de l'autre, du 11 au 26 février 2003

DANS l'exposition, *À l'insu des objets*, comme dans tout le travail de Ane-Marie Fortin, les nombreuses copies (en plâtre, en latex) d'objets anodins nous conduisent à une réflexion sur ces objets et leur statut fonctionnel — s'ils ne sont pas d'emblée des fictions, des chaînons dans une série. Un travail de patience conduit ces ensembles, l'accumulation donne une certaine présence au tout. Tout à la fois. C'est un travail qui n'est pas clos. Nous voyons comment l'artiste a su introduire des modifications au fur et à mesure et qu'elle laisse en bout de ligne ce travail ouvert à des modifications ultérieures. La réussite de l'ensemble est démontrée par le naturel avec lequel le spectateur se trouve d'emblée transporté à l'intérieur d'une problématique négatif/positif, endroit/envers, en face/oblique, système/processus, étanchéité/contamination. En effet, le spectateur est tenté d'utiliser la syntaxe qu'il parvient à extraire de ces installations, il emprunte ces mêmes syntaxes pour réaménager mentalement ces installations, pour disposer les objets autrement dans l'espace : il se croit naturellement en position de dire comment les choses auraient dû être. Le spectateur se trouve invité à recombiner l'œuvre, faire donc le jeu de l'œuvre tout en croyant que cette « mobilisation de l'œuvre » serait une initiative qui serait sienne. La mise en scène, juste à peine ce qu'il faut, d'une régularité lisible, crée une attente qui conduit chacun à négocier avec cette régularité, à retrouver son attitude fondamentale face au « régulier ». Certains voient là une exigence de continuer selon la règle; d'autres découvrent en eux-mêmes un besoin d'en déroger.

Ces œuvres captent l'attention de façon assez efficace puisque le spectateur-lecteur peut engager une discussion qu'il croit circonstanciée par l'œuvre mais qui ramène d'emblée ce spectateur à des interrogations beaucoup plus générales : ce que nous voyons, est-ce bien des objets ou les images que nous nous formons de ces objets? Est-ce un objet matériel ou une représentation, de la fonction (évier, ventouses, cônes de papier, etc.) ou de la fiction? L'œuvre d'art suscite des interrogations que nous adressons d'habitude aux objets du quotidien. Sans oublier que ces questions

sont soulevées dans un contexte particulier : nous n'avons pas affaire à des objets (ballons, évier...) mais à des copies de ces objets.

Il est peu utile de chercher à définir s'il s'agit de sculpture ou d'installation (comme de savoir si cela est du dessin ou de la peinture, de la photographie ou de l'infographie, de la gravure ou du monotype, etc.). Sculpture et installation ne sont pas des objets différents, il y a d'emblée un « discours » de la sculpture à son époque, qui se distingue quelque peu de l'avènement du « discours » de l'installation selon notre époque. Ce qui nous intéresse en premier lieu c'est ce que ces discours auront su mettre en relief dans la création et la production. Désireux de suivre une autre piste, nous constatons plus volontiers la possibilité donnée au spectateur de conceptualiser des schémas de lecture, de se les approprier et de les utiliser selon son gré, tout cela selon la luminosité de l'ensemble présenté en galerie. Ici la clarté connote effectivement la lisibilité.

Certaines installations sont scellées en place, certaines surfaces de plâtre sont scellées par un vernis, créant une légère nuance porosité-mat et scellé-brillant. L'artiste explore les nuances qu'elle fait jouer entre le plâtre blanc et cassant et le latex rouge et élastique. Ce jeu de matériau (plâtre, latex, ficelle...) et de couleurs (rouge/blanc/jaunâtre) donne tout son relief à la dichotomie inachevé/fini, laquelle introduit aussi une dynamique qui relie les œuvres les unes aux autres : chacune est achevée isolément mais fait partie d'un grand chantier de l'inachevé.

C'est ainsi qu'un travail peut suivre son cours : l'ensemble peut être cohérent, le résultat peut être excellent à tous les points de vue — dans le fond et la forme, tout en restant inachevé — sans présupposer une saisie du réel, sans présupposer le réel lui-même. Une proposition artistique peut être forte et laisser l'art à sa fiction. Les propositions artistiques de Ane-Marie Fortin se maintiennent dans une très grande discrétion dogmatique : comme la démonstration de l'ambiguïté du rien.

Michaël La Chance

1. Laurier Lacroix, *Lucie Robert. DOUBLES*. Catalogue d'exposition, Longueuil/Montréal, Plein Sud/Occurrence, 2003, p. 21.