

ETC



Le geste oublié

Johanne Lamoureux

Volume 1, numéro 1, automne 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36179ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

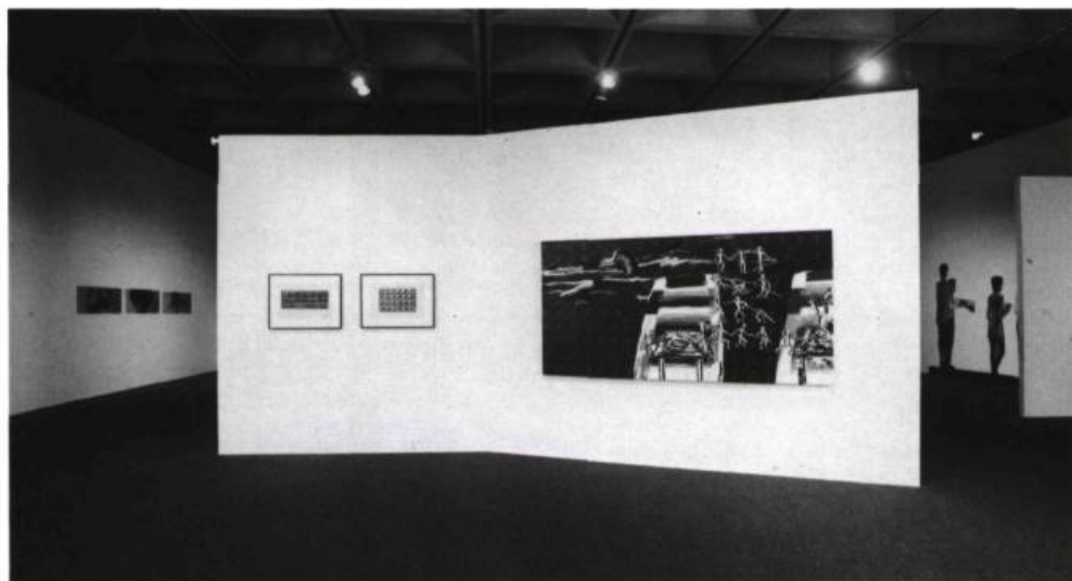
0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lamoureux, J. (1987). Compte rendu de [Le geste oublié]. *ETC*, 1(1), 51–52.



Le geste oublié : Œuvres de la collection permanente, exposition du Musée d'art contemporain de Montréal présentée du 24 mai au 30 août 1987. De gauche à droite : Hoover, Muybridge, Wainio, Corriveau. Photo : Denis Farley.

Le geste oublié

Un titre bien choisi. Presque trop. L'oubli est contagieux. Entre le battage politico-culturel autour d'une exposition hollandaise et les attentes suscitées par le projet d'une conservatrice invitée (*Elementa naturæ*), cette présentation de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, conçue par Pierre Landry, a bien failli connaître le sort du geste dont il parle. C'eût été dommage car justement le geste n'est pas seulement ce dont parle l'exposition, il est aussi son *modus operandi*. Cette exposition est un geste.

Cela n'est pas louable en soi. Trop souvent aujourd'hui, les accrochages brillants sont devenus une manière de jouer les œuvres les unes contre les autres à travers une série de clins d'œil complices dont on espère qu'ils masqueront l'absence de propos. Mais cette fois, ce que l'accrochage vise à décliner et à souligner est spécifié d'emblée - ce qui constitue, à mon avis, la meilleure façon d'envisager le risque de «réduction» ou d'insignifiance qu'une sélection thématique comporte pour toute œuvre.

À travers ce regroupement transdisciplinaire, Landry réussit un triple coup. D'abord, celui de nous réconcilier avec une collection dont nous n'avons guère une bonne image (moyens modestes, politique d'achat aléatoire.) ni d'ailleurs une bonne connaissance (manque d'espace) : la «modestie» de plusieurs des œuvres retenues n'entame jamais leur pertinence.

Ensuite, l'exposition développe et fait véritablement voir, de façon intelligible, une question complexe. Enfin, les œuvres produites ici sont présentées sans complexe, mais sans trompette non plus, au sein d'une sélection internationale où elles s'inscrivent toujours avec justesse et ponctualité.

Le titre est un parti pris. Il rappelle un «autre» geste, celui d'avant le présent engouement pour les néo-expressionnismes. Si le statut sémiotique du geste est complexe, et particulièrement dans les arts visuels, c'est qu'il y fonctionne souvent - et paradoxalement - comme pose/pause, réifié de surcroît en un objet «plastique». Or la présente exposition, malgré cette difficulté inhérente, arrive à faire entendre le geste comme praxis, pratique du corps et pratique de l'œuvre. Elle s'y emploie en variant le geste en question. Geste figé (Lartigue), geste flou (Cohen, April), geste tendu (Capa, Sullivan), geste pictural (Wainio, Levasseur), puis par une succession de gestes déployés : tourbillon de la vidéo de D. Birbaum, découpage de Muybridge, séquence de Cadieux, «planche» de Snow, épisode de Corriveau. L'accrochage rapproche des œuvres qui se partagent de petits détails : c'est son fonctionnement métonymique. Mais à travers ces rapprochements, les métaphores sont invitantes. Ainsi, que n'entendez-vous pas en voyant, dès l'entrée de l'exposition, *La grimace* de Borduas et *Hypermnésie : le paradoxe de Darwin* par Béland apparentées par une affaire de «langue». Cette exposition relève de l'«adresse»; en ce sens bien sûr où elle est habile mais surtout au sens où, ici, quelqu'un nous parle.



Münster

Münster, carte postale : ville allemande bombardée puis reconstruite «comme avant», avec, ici et là, mille détails qui ne trompent pas. S'y tenait cet été, dix ans après une première expérience du genre, une exposition internationale de sculpture. Il s'agirait donc d'une de ces expositions «à la carte», c'est-à-dire à visiter littéralement, carte de la ville et guide de l'exposition en main... Résultat : une espèce d'anti-exposition puisque les œuvres, réparties à travers la ville, ne sont qu'exceptionnellement voisines. Mais attention ! le «cas par cas» se joue ici contre une commande explicitement posée par les organisateurs : on voulait de l'*in situ*, des œuvres créées à partir de la ville, de cette ville-là.

L'exposition proposait donc un éventail exhaustif de ce que peut vouloir dire aujourd'hui la prise en compte du lieu. Comment répondre à ce que J.M. Poinot appelle la «commande circonstanciée» ? Münster est une ville où l'on circule surtout à bicyclette : certains artistes ont donc contextualisé leur œuvre à partir de cet objet-emblème. Reiner Ruthenbeck drape d'une bannière un enchevêtrement de vélos. R. Artschwager construit une pièce écologique en reprenant le design des supports à bicyclette de la ville. D'autres contributions sont plus «opportunistes» : Naim June Paik installe un de ses bouddhas en méditation devant une carcasse de télé dans les replis d'un ruisseau. Avec plus de bonheur, Mario Merz s'approprie un site zoologique déserté : la montagne artificielle d'une cage d'aigle dont la structure rappelle celle des igloos qu'il construit depuis 1968. En ces «lieux trouvés», il dresse verticalement, contre la montagne, une table triangulaire rouge, graduée d'une cascade de verres en attente d'une bonne pluie.

Beaucoup d'œuvres misaient sur l'histoire. Histoire et supplice dans les cages suspendues par Lothar Baumgarten au clocher d'une église comme l'étaient celles où on exposait les anabaptistes torturés. Rebecca Horn (cf. *Stations*) conçoit dans les ruines d'un donjon un dispositif complexe de martèlement et d'égouttement. Dans un parc, autour de monuments aux morts de la guerre, Jenny Holzer grave ses aphorismes pacifiques sur des bancs de pierre. (Plusieurs artistes ont d'ailleurs travaillé à partir de sculptures déjà existantes : l'Américain Jeff Koons remplace une statue folklorique symboliquement investie pendant la guerre par une version en acier inoxydable. Remi Zaugg lance une enquête sur l'emplacement original d'une sculpture célébrant l'arrivée des paysans à la ville.)

À cette typologie un peu boiteuse, il faut bien sûr ajouter les œuvres qui relèvent une caractéristique de leur environnement immédiat. Le sculpteur allemand Thomas Schütte pose deux gigantesques cerises d'un rouge métallique sur une parodie de colonne münsteroise disposée dans un square-parking et encerclée par la palette rutilante des voitures. Keith Haring dépose parmi des bâtiments ensevelis une bête qui tente elle aussi d'émerger du sol. Les artistes suisses Peter Fischli et David Weiss activent la rupture d'échelle entre des édifices voisins. Ils réalisent un ridicule édifice à bureaux miniature sur un terrain vacant situé entre un équivalent grandeur nature de ce type d'architecture et un vieux snack-bar plus grand que leur bâtiment.

Enfin, plusieurs interventions ont pris appui sur les particularités architecturales d'un édifice donné. Ainsi, *Trunk* de Richar Serra épouse, en deux panneaux d'acier recourbé, le dessin élastique d'une façade baroque; mais en même temps qu'ils s'harmonisent au palais, ces immenses panneaux, ambrés de rouille, suggèrent le rabattement des ailes courbes de la façade comme si l'œuvre, dès lors plus inquiétante, était un gigantesque piège subitement rabattu.

*

Dissémination des œuvres à travers la ville ou colloque provocant d'images, je n'ai encore parlé que d'expositions ! Quelques lignes donc sur des œuvres de Marina et Ulay Abramovic, visibles (c'est-à-dire exposées !) cet été à la Galerie René Blouin. Ces artistes vivant en Hollande ont touché de plusieurs médias et privilégient depuis quelques années le polaroid géant.

Le double, la dualité, le redoublement constituent une voie d'accès susceptible d'éclairer leurs travaux : au niveau formel, recours au diptyque ou à la bichromie; au niveau iconographique, dualité des genres, des cultures, squelette de fœtus siamois ou répétition d'un vase dessiné que la photographie désincarne et dote de la chair grise de l'ombre, doublure des choses.

Une iconographie orientale, figures ocres sur fond noir, compose une série de huit signes (croissant de lune, cimeterre); la série se poursuit en huit infimes variations sur un même visage : une jeune orientale, la peau dorée derrière le noir du vêtement qui la recouvre, lance un regard oblique vers le centre de l'œuvre, vers cette charnière invisible où l'on guette l'émergence tranchante des signes. À la frontalité emblématique des photos d'objets succède la ligne ondoyante des regards, la vague provoquée par l'alternance quasi imperceptible de la distance entre le modèle féminin et le plan de l'image. Ces œuvres dans leur sobriété évocatrice présentent le deux sans disjonction, sans hiatus et sans heurt. Parfois mélancoliques mais sans complaisance, elles trament l'horizon, *le pli*, de la rencontre et la possibilité que celle-ci ait encore du sens.

Johanne Lamoureux