

ETC



Ginette Prince ou la lucidité multidisciplinaire
Galerie Optica, Montréal, du 7 septembre au 6 octobre 1991.
Centre Expression, Saint-Hyacinthe, du 17 novembre au 15 décembre

Sylvain Campeau

Numéro 17, hiver 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35865ac>

[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

Campeau, S. (1992). Compte rendu de [Ginette Prince ou la lucidité multidisciplinaire / Galerie Optica, Montréal, du 7 septembre au 6 octobre 1991. Centre Expression, Saint-Hyacinthe, du 17 novembre au 15 décembre]. *ETC*, (17), 47-48.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

GINETTE PRINCE OU LA LUCIDITÉ MULTIDISCIPLINAIRE

Galerie Optica, Montréal, du 7 septembre au 6 octobre 1991 • Centre Expression, Saint-Hyacinthe, du 17 novembre au 15 décembre

Limite, passage, stratification, rituels de césure et de continuité entre genres et disciplines. Voilà de quoi s'inspire largement le dernier travail de Ginette Prince. Chez elle, pas de retour critique sur la spécificité des médiums, mais une utilisation presque totale sinon totalisante des possibilités offertes par la sollicitation, en bloc, de tous. Ceux-ci ne viennent pas s'interpénétrer, fonder des territoires différents ; ils offrent plutôt une masse étale de sens, un chatoiement signifiant.

Croisades. Chroniques de fin de siècle n'offre pas non plus une vision crépusculaire des possibilités de l'art. Couverture d'un territoire, métissage orienté de traces diverses, matérialité opérante et surfaces conjuguées de la photo, de la peinture et de la sculpture fonctionnent ici de concert pour créer un espace particulier, une lucidité multidisciplinaire. Qualifiée d'installation photographique, déjà taxée de « baroque », *Croisades* marque le retour d'une certaine jubilation.

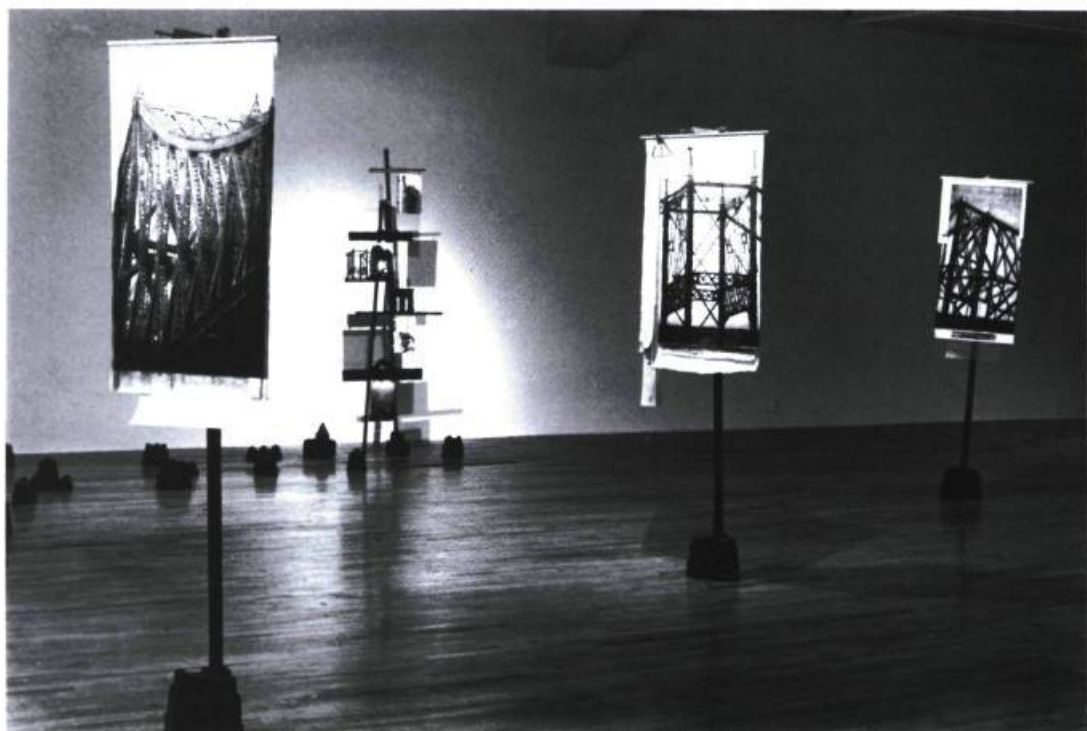
Une première constatation de la réussite de cette intégration, de ce nivellement de médiums divers, apparaît dans le fait que le photographique n'y oppose pas résistance. Au lieu de se présenter comme « allotopique »¹, comme irréductiblement étrangère aux autres médiums, la photo est ici base et arrière-fond de toute l'installation. Elle ne fait pas ici de cette résistance le lieu d'un ailleurs ou d'une signification produite par greffe. Les fenêtres-théâtres de la première partie occupent le mur droit de la galerie et sont disposées de manière à suggérer une première prise de contact avec l'ensemble. Chacune est devancée par une étroite scène, souvent jumelée avec une échelle. Façon de suggérer qu'on y accède sans doute par là, que chacune occupe un étage particulier, que la fiction se fait en palimpsestes où les images s'imprègnent les unes sur les autres. Une vitre fait aussi séparation, quatrième mur avant celui du public passant des expositions. Le cadre sur lequel chaque photo se présente est surchargé de motifs sur la matière travaillée de la surface. Puis viennent les photos, prises du quotidien, photos volées à des occasions privilégiées. Scénographie limitée, cadre à la moyenâgeuse, chaque scène oppose son travail ornemental à la simplicité des photos. Mise en scène, et à outrance, d'un quotidien, les photos ont été prises lors de voyages, rencontres ou autres. Jusqu'au maître du Butoh, Kazuo Ohno, saisi lors d'un spectacle, sous les

arcades d'un cloître à Montpellier.

Après ce parcours, commence celui des bâtons de pèlerins. Ginette Prince a ici choisi comme base de travail, accolée aux images photographiques, une mythologie du bâton. Monté sur de petites estrades, ou sur des marchepieds, chaque bâton apparaît, travesti, orné de photos d'architecture. Mythe du chemin, du pèlerinage entre les images de l'art, ancien ou contemporain, le bâton fonctionne comme baguette de sourcier pour nous extraire de la démesure. L'art baroque de Ginette Prince, s'il s'abandonne à une certaine jubilation, ne reste pas dans les limites de la complaisance du rire. Il va à la démesure, s'y risque. Il n'allonge pas surface sur surface de sens et d'images ; il n'en reste pas à un éclectisme souriant des significations accumulées en fragments, ni à un épicurisme sur fond de désespoir. Il traverse des matières comme autant d'étapes à une quête. Une quête qui est peut-être, en cette fin de siècle, celle de l'art lui-même, de son sens propre. Il est évident qu'entre simple illustration et dénonciation, la manière Prince cherche son chemin. Elle s'adonne à une forme d'élucidation des matières, une mise en forme pour une réponse éventuelle. Ni formalisme nihilisant ou positiviste, ni quintessence de l'art pour l'art, ni émancipation triomphante, la traversée des genres, ou plutôt leur sublimation, est une recherche constante. Un chemin de Damas plus riant qu'il n'est coutume.

Dans ce métissage, il est difficile au critique d'opérer. Y existe-t-il une ligne directrice ? Comment rendre compte du chatoiement dans ce chevauchement et ces limites outrepassées entre territoires ? Un seul moyen, c'est d'y voir la photo comme un genre d'arrière-monde, principe de fondation, ou mieux *arrière-scène* ; puisque cette image nous est proposée. Dès lors, tout devient plus aisé. À preuve, la première partie, évidemment, où sont exposées des photos, aménagées justement comme *scène*. Même ressource pour les bâtons de pèlerins et autres ; sur ceux-ci, peints comme des oriflammes, des photos de ponts, symboles de passage, entre-deux des rives, sis entre les deux extrêmes de l'espace. Mais que traversons-nous ? Où allons-nous ? Où tout cela nous reconduit-il ? Le référent se perd derrière tout cela pour revenir comme impossible, lointain, intangible *arrière-monde*² autrefois capté par l'appareil photo et ici retravaillé.

Dernier espace investi, la troisième partie de l'ex-



Ginette Prince, vue de l'installation, 1991 ; techniques mixtes.

position regroupe des habitations, toutes petites, construites de sable et de glaise. Au-dessus et à l'arrière, un genre de chevalet met en parallèle corps et portions de New York comme pour un exercice de démesure. Espace complet, surface – j'ai déjà employé l'expression – de chatolements signifiants, c'est à une philosophie particulière de la création que nous entraîne Ginette Prince, quelque chose comme une totalité signifiante, suturée de mille et mille reprises, emprunts, greffes de réel, y transparait. La photo y travaille comme espace de reproduction confronté à une mise en espace de bribes du réel. Indices, d'une part, de certaines réalités perçues comme incontournables puisqu'elles existent, la photo en atteste ; symboles, d'autre part, issus du vocabulaire très personnel de Ginette Prince, empruntant à la peinture comme à la sculpture, prenant assises sur la réalité et les possibles des médiums, *Croisades* pourrait bien militer pour un art différent, un art sans autre fondement que lui-même, un art comme territoire de l'imaginaire et de réels reconstitués par morceaux, délesté d'un rapport trop étroit avec la réalité, réinventant sa réalité comme la perception de celle-ci, constante mouvance d'un sujet dans le monde.

Il ne faudrait pas passer sous silence l'importance du titre, ici presque identification générique de cette installation : nous avons affaire à des « chroniques ». Dans le *Petit Robert*, la chronique est définie comme « Un recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre

de leur succession. **V. Annales, histoire, mémoires, récit** ». Ces chroniques de fin de siècle ne rapportent ici rien d'historique, ne suivent en rien un ordre de temporalité. Cela est un peu attendu pour une fin de siècle, apparentée à une fin du temps lui-même. Que le médium de la photo, art de la mémoire, du temps et de l'espace reconduits, apparaisse en ces chroniques comme *arrière-scène*, reproduction d'un *arrière-monde* de la réalité tangible et de sa démesure, n'est certes pas surprenant. Ce n'est plus la photo alors qui devient présence « allotopique ». Par une étrange réversion, elle est ici seule présence, devant laquelle tout le reste de l'installation, pour symbolique qu'il soit, tombe dans l'allotopie, présence-absence hallucinée d'une *étrangeté*.

Chroniques de l'arrière-monde de l'art. *Umheimlich*, selon la figure attendue. Inquiétante étrangeté du monde.

À moins que ce ne soit celle du regard posé sur lui.

SYLVAIN CAMPEAU

NOTES

1. Selon Johanne Lamoureux, dans son texte *Noir et blanc : précis d'usages plus ou moins vagues*, pages 39 à 41 dans *La photographie et l'art contemporain*, actes du colloque, revue *ESSE*, hors série, numéro 2, 1988.
2. Nietzsche, je crois bien !