

Vie des arts

Neuf portraits en silhouette

Denis Lessard

Volume 30, numéro 120, septembre–automne 1985

URI : id.erudit.org/iderudit/54103ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN 0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lessard, D. (1985). Neuf portraits en silhouette. *Vie des arts*, 30 (120), 22–25.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1985

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/>]



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. www.erudit.org



NEUF PORTRAITS EN SILHOUETTE

Denis LESSARD

Voici neuf profils, neuf portraits en silhouette. Neuf productions observées, retenues pour leur vitalité et leur profondeur. Il pourrait paraître étonnant d'inclure ici des artistes qui pratiquent des disciplines de nature très différente des arts visuels, à savoir la danse et la performance. Et pourtant ces personnes s'inscrivent à leur manière dans une même esthétique de déconstruction, d'ironie et de remise en question.

Dans *Suzanne...II*, 1983, le prétexte de départ débouche sur les notions de viol et de peur, sur l'image idéalisée de la femme versus son apparence réelle, et sur les violents véhiculés sous la poésie de la mythologie grecque. L'image est utilisée pour amorcer un processus de réflexion chez le visiteur de l'installation. Ce processus est activé par la dimension ironique de l'œuvre: c'est l'humour qui ouvre la voie. Ainsi l'image de Freud, en position de voyeur derrière une petite fenêtre, observant *scientifiquement* une femme qui prend une douche. Isabelle Bernier travaille en ce moment sur les motifs d'ornementation du 18^e siècle et l'activité des femmes artistes de la même période.

Sylvie Bouchard reconstruit des espaces: ce sont des lieux qui oscillent entre le réel et l'imaginaire. Ses installations s'attachent à la notion de parcours à travers l'architecture, et en même temps l'artiste s'amuse à brouiller les pistes. Les ambiguïtés spatiales mettent en question la relativité de la perception: les éléments sont-ils dedans ou dehors, opaques ou transparents, comment reconstruire les trajets, comment interpréter tel ou tel signe d'une présence imaginaire: portes entrouvertes, armoires, lanternes allumées,...

Ce qui change maintenant, c'est que cette présence se matérialise. Dans l'œuvre réalisée, au printemps dernier, à l'«Espace Appart'» de Montréal, un person-

Le rôle de la critique consiste ici à attirer l'attention, à désigner et à contribuer humblement à faire connaître le travail de neuf artistes, suscitant l'intérêt et la curiosité comme ferments de toute appréciation¹.

Les installations d'Isabelle Bernier proposent une réflexion féministe. Ces lieux délimités par des cloisons possèdent une dimension psychologique, comme s'ils décrivaient l'espace mental, le cheminement des pensées et l'accumulation des matériaux qui déclenchent la réflexion. Dans *Taj Mahal*, 1982, ces informations ont trait aux difficiles conditions de voyage d'une femme occidentale en Inde. Dans *Suzanne et les vieillards I*, 1983, des textes féministes sur la création et les femmes artistes sont confrontés à la position freudienne sur la sexualité féminine. C'est dire l'importance de l'écrit comme élément catalyseur dans ces deux œuvres: le spectateur est dirigé vers des informations que l'installation met en scène. Dans les deux pièces élaborées à partir de l'épisode biblique de Suzanne, le dessin s'ajoute aux techniques de collage et d'écriture. C'est un dessin très travaillé, laborieux même dans sa linéarité, n'ayant donc rien à voir avec la gestualité figurative si fréquente aujourd'hui. Ce type de dessin s'inscrit plutôt dans le sens d'une réflexion, participant à l'idée d'une lente élaboration. Chaque œuvre s'appuie sur une recherche théorique d'envergure.



nage anguleux fait son apparition. L'installation, conçue pour La Chambre Blanche, de Québec, à la même époque, franchit un nouveau seuil par l'intégration d'un motif architectural puisé dans l'environnement immédiat, en l'occurrence l'édifice contenant l'ascenseur qui relie la basse et la haute ville de Québec. Un double lien métaphorique s'instaure entre les lieux imaginaires décrits par l'installation et le donné extérieur comme cadre de l'œuvre.

3



4

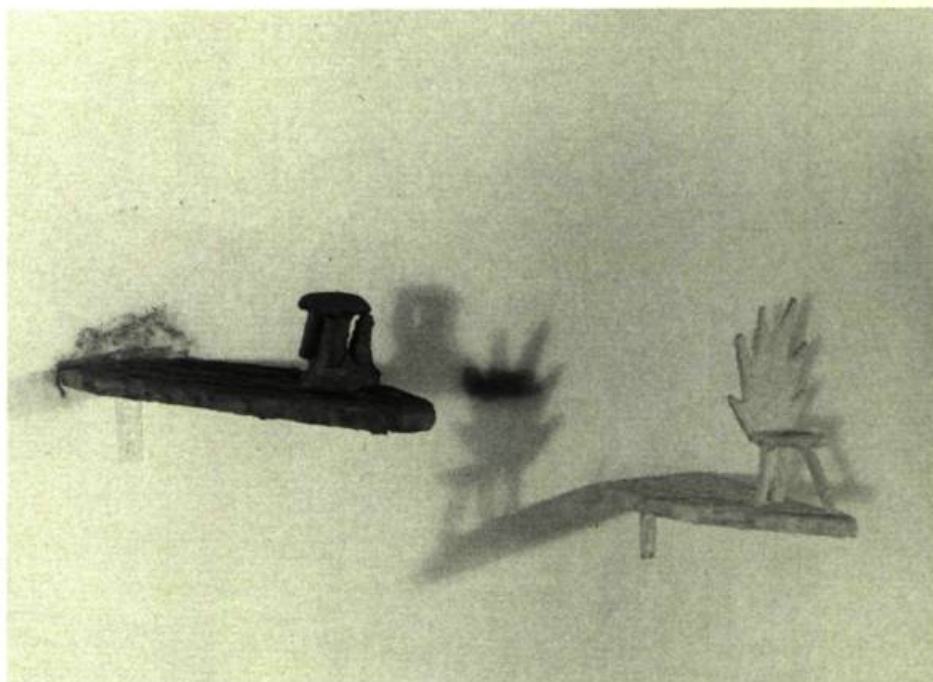
1. Nathalie DEROME et Sylvie LALIBERTÉ, dans *Beauté-Bœuf*, 1984. Performance.
2. Isabelle BERNIER *Freud voyeur* (détail de *Suzanne et les vieillards I*), 1983. Dessin tracé à la craie sur mur peint.
3. Sylvie LALIBERTÉ dans *Fish and Fille*, 1985. Performance.
4. Ginette LAURIN et Gilles SIMARD, dans *O Vertigo*. Chorégraphie: Olé, 1984. (Phot. Robert Etcheverry)

2

Depuis quelques années, des personnages habitent les tableaux-sculptures d'Ilana Isehayek. Ses mises en scène proposent un commentaire multiforme au sujet des rapports entre les personnes: différences culturelles et sexuelles, difficultés de communication, remise en question des rôles sociaux. Ce sont les riches ambivalences dans l'iconographie, la structure spatiale et la charge émotionnelle qui dynamisent chaque œuvre. Anciennement, la notion de communication (associée à celle de jeu) était appliquée au rapport du spectateur avec les objets présentés: celui-ci était invité à manipuler les éléments du *Marché de poissons*, 1982. La communication est ensuite devenue le sujet même des œuvres, petits théâtres combinant des personnages tantôt miniatures, tantôt presque grandeur nature, avec des éléments du quotidien tels que mobilier, ustensiles, etc. Le motif de l'eau revient constamment dans l'œuvre d'Ilana Isehayek, et l'artiste tire habilement partie de ses multiples propriétés changeantes: couleurs, reflets, transparence, opacité...

Le thème du mobilier représentait jusqu'à récemment une composante majeure du travail de Christiane Gauthier. A nouveau, les lieux du quotidien (lits, sièges et tables) étaient le prétexte d'une recherche plastique en même temps qu'une réflexion sur la charge sociale de ces objets dont la symbolique se transformait selon l'échelle et la situation dans l'espace. A partir d'un discours davantage pictural, l'œuvre s'est progressivement déplacée vers la tridimensionnalité. L'intérêt de ce changement vient du fait que les matériaux de la peinture – pigment et toile – sont devenus ceux de la sculpture. Les œuvres récentes fonctionnent souvent à partir d'empilements de couches de matière (contre-plaqué, mousse de polystyrène, carton ondulé) couvertes de pigment en poudre aux couleurs saturées. Certains de ces objets fixés au mur ont une qualité presque végétale, comme des champignons polypores vivement colorés. Dans l'exposition présentée à la Galerie Alain Oudin (Paris, Hiver 1985), l'artiste évoque des lieux, des souvenirs de voyage agrandis et transcendés, malgré la dimension réduite des pièces. Leur disposition dans l'espace de la galerie constituait une forme d'installation mélangeant des éléments du réel à ceux de l'imaginaire.

Chez Michel Saulnier, c'est d'abord l'architecture qui fut le prétexte pour une exploration originale de matériaux trouvés: morceaux de contre-plaqué, revêtement goudronné, éléments d'un jeu de construction,... Cette recherche s'est aussi employée à déconstruire la figure et la perspective, glissant depuis les *Maisons de banlieue*, 1982, vers une interaction entre l'architecture et la nature avec les *maisons-paysages* du *Groupe des Sept*, 1983, et les *Billots* plus récents. Les œuvres fonctionnent selon un principe



5



6

d'inclusion apparenté à celui des diagrammes qui montrent à la fois l'intérieur et l'extérieur d'une machine par le biais d'une trouée dans la surface. Ces apparentes impossibilités ouvrent des portes sur l'imaginaire: une maison, un billot renferment des paysages. Un bateau flotte à la surface d'une souche dont le sommet devient une étendue d'eau. Encore une fois, les jeux d'échelle et les ambiguïtés spatiales viennent dynamiser l'œuvre.

Chez Saulnier la recherche de textures picturales s'est accentuée: en même temps, l'artiste procède à une mise en scène de ses pièces qui font clin d'œil à l'art d'installation. Un ours en bois sculpté et peint contemple un billot; ailleurs, de petites montagnes découpées dans du

contre-plaqué sont posées contre la plinthe, tandis que d'autres éléments paraissent flotter sur le mur.

Martha Townsend utilise, elle aussi, des matériaux trouvés, parmi lesquels elle inclut même le langage, les expressions courantes et les clichés. Son travail est basé sur l'équilibre entre un fondement conceptuel et une discrète matérialité. Chaque proposition tire son efficacité d'un certain dépouillement de l'image. Si les traces de quelque labeur sont visibles, ce n'est pas en vue d'une gestualité ou d'une expressivité qui s'échappent en surface: il s'agit plutôt de faire voir l'application du pigment, les incisions dans le bois, l'ardoise ou le marbre. Les œuvres mettent en scène des mots ou des phrases dont le sens



8



7



9

5. Christiane GAUTHIER
Tablettes affectives (détail), 1984.
 Techniques mixtes; bois et pigments;
 120cm x 40 x 40.
6. Sylvie BOUCHARD
L'Observatoire des mille lieux, 1985.
 (Vue partielle de l'installation.)
 (Phot. Louis Lussier)

7. Michel SAULNIER
Polyptyque (détail), 1984-1985.
 Techniques mixtes; 46cm x 240.
 (Phot. Ron Diamond)
8. Martha TOWNSEND
Torch, 1984.
 Émail sur fer; 13cm x 8 x 10.
9. Ilana ISEHAYEK
The Glass Bottom Boat, 1984.
 Acrylique sur bois; 122cm x 138 x 10.
 (Phot. Jean-François Jacques)

est corrodé par la juxtaposition des images. Ce processus de recyclage est employé précisément pour miner l'autorité du langage, en questionnant son pouvoir au sein de la société.

De 1982 à 1984, Sylvie Laliberté et Nathalie Derome ont travaillé en duo: elles ont élaboré une forme de spectacle éclaté dont la structure renouvelle l'art de la performance, avec notamment *Random pour Suzanne*, 1983, et *Beauté-Bœuf*, 1984. Des performances liquéfiées au sein desquelles chaque élément se dirige vers l'autre – chanson, danse, conversation – tout en gardant sa spécificité. L'accent sur des moyens du spectacle plutôt que sur des techniques d'art visuel commande une révision de l'idée qu'on peut se faire

de la performance. Le transfert de ces éléments en contexte d'art injecte une portée critique aux contenus présentés: le mot apparemment anodin devient commentaire féministe, détruit à son tour par une exaltation de poses (mode, gymnastique, maintien) parce que ce sont deux jolies filles...

En travaillant avec Jacques Therrien, Nathalie Derome poursuit ce type d'action dansée – pour employer ses mots – avec l'introduction du rythme donné sur scène par le percussionniste Paul Cardin. L'action parodie le romantisme des rapports amoureux idéalisés et dramatisés, entrecoupés de numéros de danse et de conversations en langue imaginaire, très animées. Pour sa part, Sylvie Laliberté a mis en veilleuse le travail de mouvement, pour se concentrer surtout sur le texte et la

certaines affinités avec la performance. De concert avec cet élargissement du vocabulaire dansé, l'expressivité n'est pas pour autant une théâtralisation excessive, mais plutôt une subtile communication.

Les accessoires sont souvent réduits au minimum: toute la chorégraphie *Olé*, 1984, pivote autour d'une seule chaise qui sépare et réunit tour à tour le couple de danseurs. De même l'*Étude II pour tables et chaises*, 1984, cadre d'une série de tribulations sociales ponctuées de déchirures et de cascades de rires. Dans *Up the Wall*, 1984, le décor prend plus d'ampleur. Une grande plaque verticale de plexiglass – presque une sculpture – est utilisée comme obstacle et point d'appui, coupure transparente entre les danseurs, les danseuses et le public. La thématique de la pièce touche aussi certaines préoc-

voix et produire un collage inusité de chansons et de monologues.

Ginette Laurin est active depuis plusieurs années dans le milieu montréalais de la danse actuelle. Elle a dansé pour nombre de chorégraphes québécois; en 1984, elle créait sa propre compagnie O Vertigo danse, avec les danseurs et danseuses Louise Bédard, Kenneth Gould, Johanne Madore, Ginette Prévost et Gilles Simard. Ce qui frappe d'abord dans la production chorégraphique de Ginette Laurin, c'est le choix de travailler la présence réelle de l'exécutant ou de l'exécutante, en établissant un contact direct avec le public par le biais du regard, de l'expression du visage. Il est possible de situer ici les apports de la danse-théâtre, et même

cupations des artistes visuels profilés plus haut, puisque l'eau est employée de diverses manières et célébrée par un texte collectif qui scande la chorégraphie.

La chute et le déséquilibre sont des éléments de base du langage de Ginette Laurin, entre autres dans *Timber* et *Crash Landing*, de 1984, – ces recherches sont souvent poussées jusqu'à l'acrobatie, et les mélanges gestuels qui en résultent sont parcourus d'espièglerie, d'humour et de vivacité.

1. Une partie de ce texte a d'abord fait l'objet d'une conférence intitulée *Entre la peinture et la sculpture – Quelques perspectives de l'art québécois actuel*. Cette communication a été donnée, en novembre et décembre 1984, à l'Université du Québec à Montréal, à l'Université de Winnipeg (Manitoba) et à l'École des Arts Visuels, Université Laval, Québec.