chambre blanche

16

SOMMAIRE

3 BEATRICE REUILLARD par Lisanne Nadeau

6 L'AMBIGUITE D'UN LIEU CONSTRUIT par Louise Gauthier

9 CHARCOT A LA MANIERE[2] par Daniel Béland

15 CERAMIQUE A LA CHAMBRE BLANCHE par Mireille Perron

19 GUATEMALA par Freda Guttman

23 PROGRAMMATION 1986-87

LA CHAMBRE BLANCHE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Daniel Béland, prés.
Louise Gauthier, vice-prés.
Cécile Bouchard, sec.

DIRECTEUR A LA PRODUCTION

Jean-Pierre Bédard

DIRECTRICE A LA PROGRAMMATION

Lisanne Nadeau

La Chambre Blanche est une corporation sans but lucratif travaillant à la diffusion de l'art actuel. **La Chambre Blanche** est subventionnée par le Conseil des Arts du Canada et le ministère des Affaires culturelles du Québec.

COTISATION ANNUELLE

Membres de soutien $25,00
Membres abonné(e)s $15,00

Les articles publiés dans ce bulletin n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

La Chambre Blanche
549, Boul. Charest est
C.P. 3039, Succ. St-Roch
Québec, Qc G1K 6X9
Tél.: (418) 529-2715

André Leclerc imprimeur relieur
6-B, CHARLES-RODRIGUE, LEVIS
QUE. G6V 6L8 TEL.: 837-4257

Dans notre dernier bulletin, **Chambre Blanche n°15,** nous publiions un article de Paul-Albert Plouffe intitulé "Mobilier d'artistes?". Nous tenons à remercier la Galerie Caroline Corre, à Paris, pour son aimable prêt des photographies illustrant cet article.

RESPONSABLE DU DOSSIER

Daniel Béland

CONSEIL DE REDACTION

Daniel Béland
Louise Gauthier
Lisanne Nadeau

REVISION DES TEXTES

Michèle Gauthier

TRAITEMENT DE TEXTE

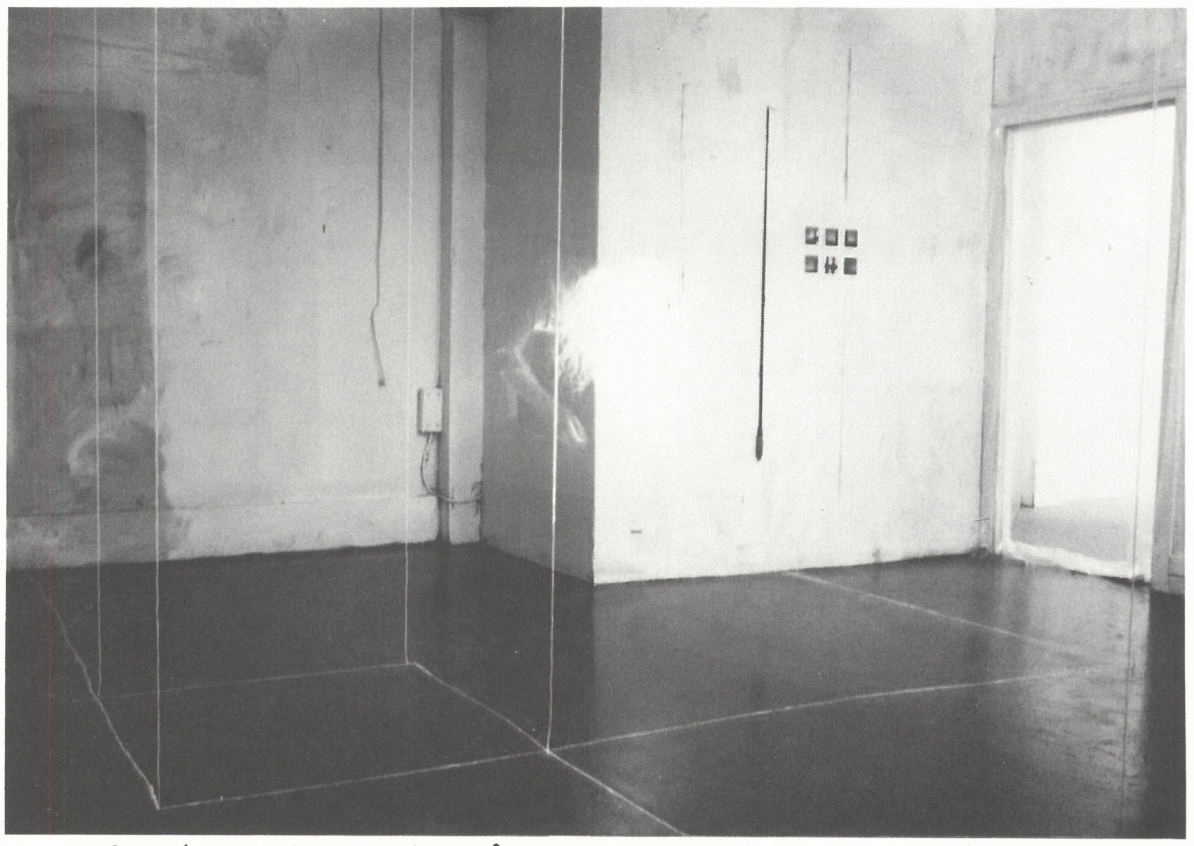
Hélène Caron

GRAPHISME

Daniel Béland
Cécile Bouchard
Marie-Andrée Côté
Louise Gauthier
Sylvie Paré

Dépôt légal: 1er trimestre 1987

PHOTO DE LA PAGE COUVERTURE: CLAUDE-PHILIPPE BENOIT, série L'ENVERS DE L'ECRAN. A La Chambre Blanche (85-86).



De cet enfant né en moi du ventre de ma tête. Phase I - "Conscience en tant que lieu"

photo: Béatrice Reuillard.

BEATRICE REUILLARD

Lisanne Nadeau

Phase II - "Objet en tant qu'acte". Oeuvre exposée à la Galerie René Bertrand.

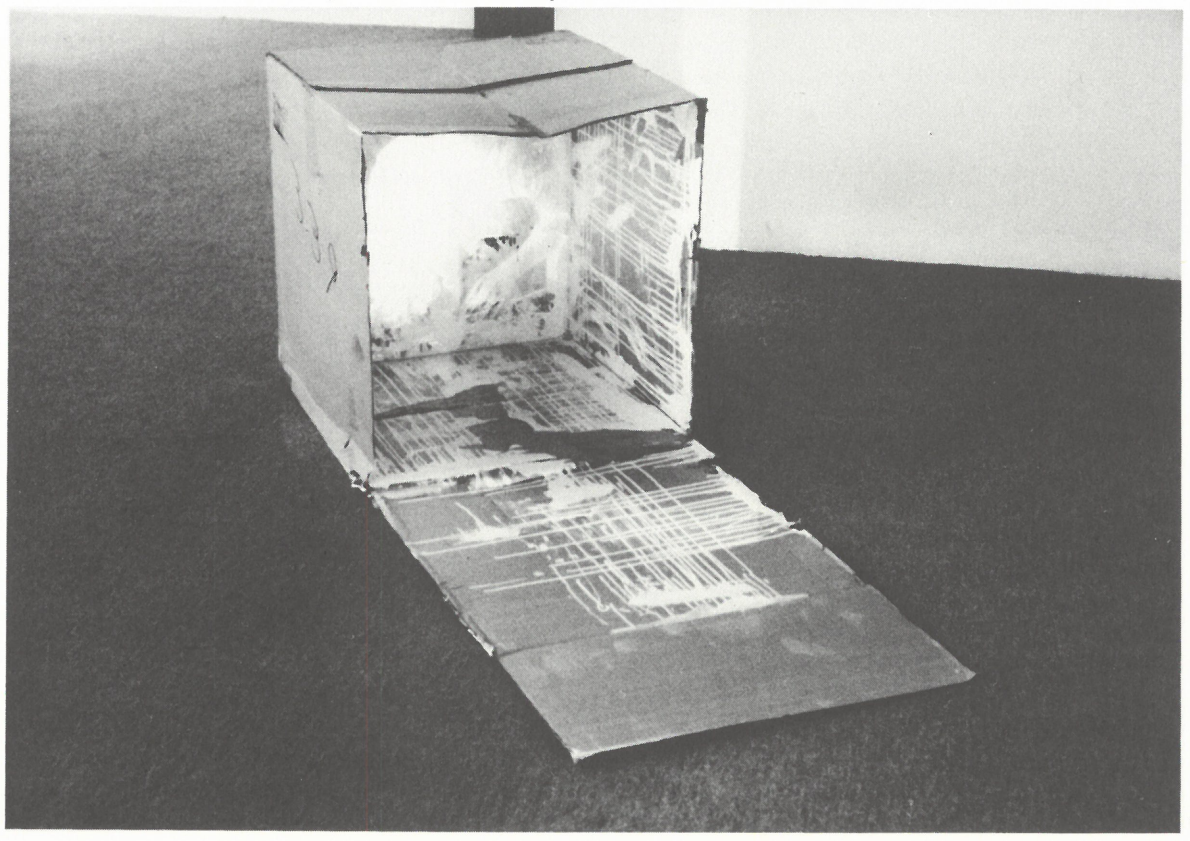
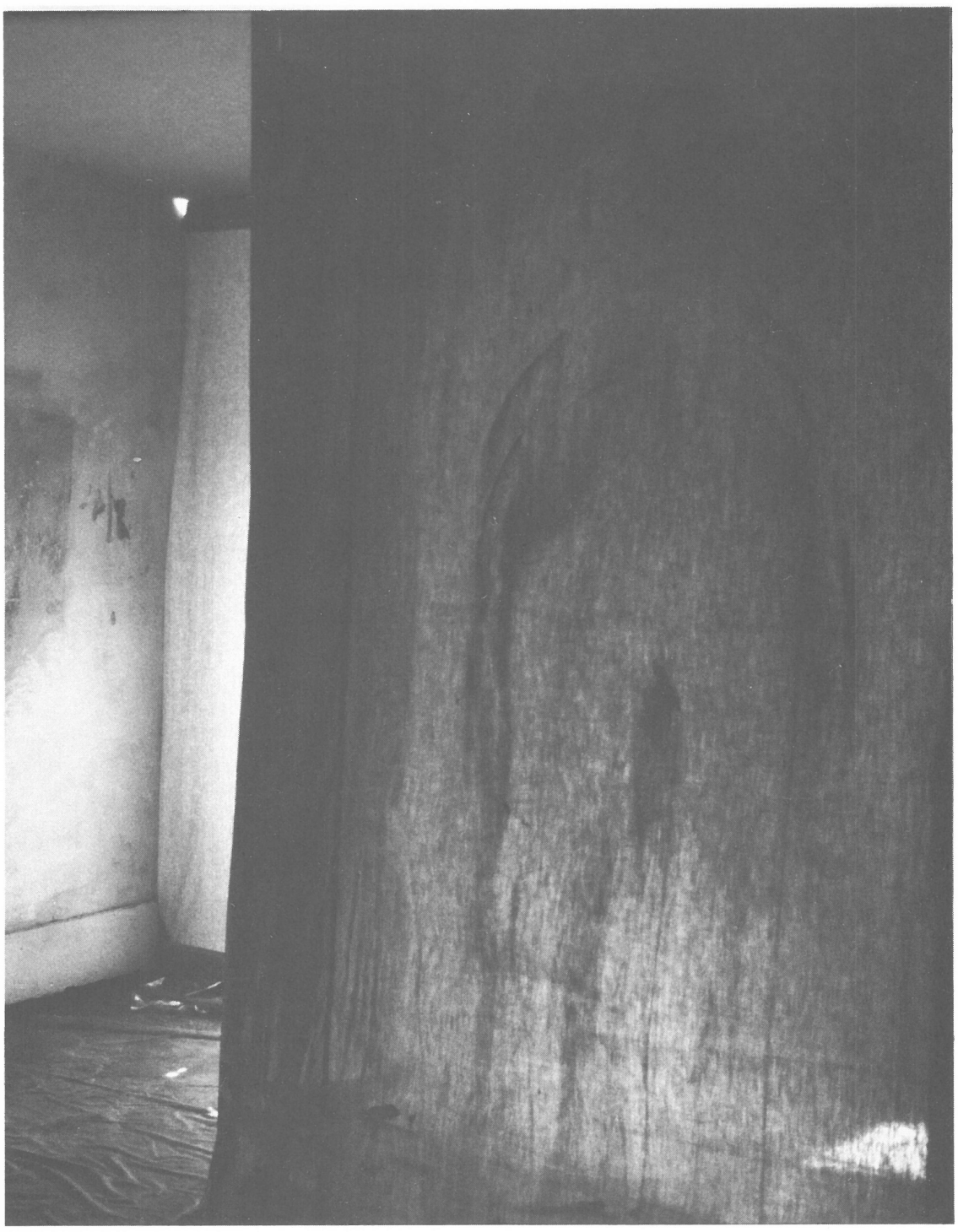


photo: Béatrice Reuillard.

Présentée conjointement à une exposition d'objets à la Galerie René Bertrand de Québec, la résidence d'artiste[1] réalisée par Béatrice Reuillard à La Chambre Blanche l'automne dernier prend le statut quelque peu ambigu d'une installation-performance. Intitulé DE CET ENFANT NÉ EN MOI DU VENTRE DE MA TÊTE, le projet met en scène deux types de production en relation intime avec le caractère distinct de la galerie commerciale et de la galerie parallèle. À la charnière des deux événements, le motif simple du cube: cube-objet, à la Galerie René Bertrand, en tant que résultat d'un processus dont il conserve les traces; cube-lieu, à La Chambre Blanche, à l'intérieur duquel se dessine, au présent, le récit de son appropriation. C'est à partir de cette conscience des possibilités pluri-



Phase III - "Espace/conscience/temps", photo: Béatrice Reuillard.

formes de l'oeuvre d'art que se développe l'ensemble du projet dont la multiplicité des composantes déjoue toute tentative de catégorisation. Non seulement l'oeuvre relève-t-elle de l'utilisation de divers médiums, mais elle adopte tour à tour ou simultanément une identité d'objet, d'installation et de performance. Dans ce réseau de renvois, cette "sédimentation" de sens et de références, la résidence d'artiste constitue à elle seule une entité complexe et singulière déclenchant ainsi la déroute du spectateur. Il semble également que Béatrice Reuillard remette ici en question toute possibilité de clôture de son oeuvre.

Au cours des sept semaines de la résidence, le lieu sera ponctué d'interventions perceptibles, tantôt en direct, tantôt en différé, qui s'accumuleront. L'espace, ainsi que ses surfaces chargées de traces des résidences antérieures, fera l'objet d'une acclimatation lente.

Du bout des doigts, Béatrice Reuillard aborde tout d'abord les murs de la pièce, soutient des traces, en biffe d'autres, à tâtons. Car il s'agit d'une démarche d'exploration et d'apprivoisement de l'espace afin d'établir les assises de son intervention. Elle prend en outre quelques polaroïds qui "documentent" l'espace, ses surfaces, sa lumière et qui, une fois intégrés au lieu, en marqueront l'appropriation. Puis, au cours d'une première performance qui clôt cette première phase, des ficelles suspendues dans l'espace fixent la géométrie des parois à construire. Le parcours lent et presque rituel de l'artiste dans l'espace qu'elle découpe, ne s'observe alors qu'indirectement, soit à travers la paroi de polythène qui scelle et voile l'entrée de la résidence, soit par l'intermédiaire d'un moniteur vidéo installé à l'extérieur de la pièce. D'autres vidéos, d'autres polaroïds viendront réactualiser tour à tour et tout au long de la résidence ses étapes antérieures.

Une deuxième phase se distingue au moment où des parois de toile viennent délimiter quatre espaces cubiques imbriqués les uns dans les autres, déduits de la géométrie de lieu. Et c'est un mois après le début de la résidence que l'artiste s'isolera à l'intérieur de cette architecture de toile pour présenter une seconde performance. À cette occasion, Béatrice Reuillard reporte, à l'aide de pigments étalés sur la paroi interne du cube central, certains motifs des murs de la pièce qu'elle a mémorisés au cours de la première semaine. Elle saisit également en peinture certaines de ses propres interventions: une série de polaroïds fixés au mur, des diapositives projetées et la perche utilisée lors de la première performance et installée à l'entrée. Tout au long de cette action en direct, le spectateur perçoit le travail qui transparaît au travers de la toile translucide éclairée de l'intérieur et qui se morcelle sur vidéo, trois des faces du cube donnant lieu à un enregistrement.

Trois phases se sont ainsi écoulées avant que l'espace ne se dégage brusquement lors de la septième et dernière semaine de la résidence. L'alignement des trois moniteurs vidéos reprend alors celui des fenêtres cachées par la toile, maintenant déployée, qui s'étale en arrière-plan. Il s'agit d'un écran-mémoire auquel réfère l'action enregistrée sur vidéo. L'espace d'intervention devient espace d'exposition.

Tout au long de cette série d'interventions tissées les unes aux autres, l'artiste demeure présente. Elle se révèle explicitement dès les premiers jours par la projection d'une diapositive de sa propre chevelure. Puis elle se laisse deviner, en sourdine, sur vidéo, où le spectateur peut suivre le parcours de son corps et de son regard selon les déplacements de la caméra dans l'espace. L'insistante présence du corps ne s'inscrit donc pas dans une volonté narcissique de s'exhiber. Par une suite de dérobades, Béatrice Reuillard évite en effet de jouer son propre rôle et recherche plutôt l'incarnation singulière mais anonyme d'une certaine subjectivité. Elle apparaît paradoxalement inaccessible lors des performances, cachée derrière des parois qui filtrent son image pour n'en diffuser qu'une silhouette. Sur les enregistrements-vidéos, son corps se morcelle, son identité se trouble. La "présence" de l'ar-

tiste n'est d'ailleurs pas seule garante d'une présence anthropomorphe. Tout au long de la résidence, polaroïds et vidéos accrochent au passage un personnage peint au mur. Ce personnage est reproduit également à coup de grattages, de tracés et de frottis sur la paroi de toile lors de la seconde performance. On serait tenté ici de parler de "gestualité" et de "valorisation de l'acte de peindre" si ces expressions n'étaient si connotées. Et pourtant, aucune tentative de dépassement du geste, aucune recherche expressionniste du sublime. Seul le travail posé, incessant, à échelle humaine et sans monumentalité.

L'oeuvre se nourrit plutôt de l'intérieur, et une série de mises en abîme se déclenchent dès la première intervention. Un premier polaroïd, par exemple, représente l'alignement des trois fenêtres et de leur reflet au sol et s'intègre à un ensemble de six polaroïds pareillement alignés au mur. Une diapositive de cet ensemble sera plus tard intégrée à l'espace. Ce motif en six parties sera peint sur l'une des parois de toile lors de la seconde performance, et l'alignement des trois moniteurs vidéos, à la fin de la résidence, s'y référera également. Ce procès de médiatisation du lieu emprunte maints trajets au carrefour desquels le travail prend l'aspect d'une quête en profondeur qui tisse l'oeuvre de l'intérieur et cherche à en exploiter toutes les virtualités. Une certaine auto-référentialité est ainsi soutenue par cette pulsion de donner lieu, comme on donne naissance. Car au-delà de son infrastructure conceptuelle, l'oeuvre apparaît tout à fait organique, cherchant à se mettre elle-même au monde et, tel un mouvement en spirale, revenant constamment sur elle-même tout en se projetant plus avant.

Non seulement le travail est-il incessant, mais il emprunte des formes multiples. Et pourtant, en-deçà de cette utilisation du média-mixte, réside une seule et même sensibilité à la surface tannée, tissée et tramée: surface mouchetée des polaroïds, tramée et frémissante de l'écran vidéo, irradiante et voilée des fenêtres. Les écrans vidéos intégrés à l'espace au cours de son "enveloppement" s'apparentent d'ailleurs constamment à la surface lumineuse des fenêtres: polaroïds et vidéos enregistrent et confrontent ces deux types de surfaces lumineuses, transparentes et mobiles. Ce sont également des ouvertures de l'espace, car si les fenêtres, voilées très tôt par l'architecture de toile, laissent pénétrer la lumière du jour, l'écran vidéo ouvre également l'installation sur un espace plus subjectif. Alors que sa fonction semble tout d'abord être celle de documenter l'espace, la vidéo s'opacifie bientôt pour démontrer qu'il s'agit plutôt d'enregistrer le glissement de sens, le point de vue qui dématérialise l'espace et qui fait apparaître la lumière colorée. Glissement de sens de l'installation à la vidéo et aux polaroïds, de la construction à la magie. Paradoxalement, Béatrice Reuillard constitue son oeuvre en abandonnant les décors qu'elle construit. Plus que de destruction, parlons de passages et de transmutations.

À chacune des interventions vidéographiques ou photographiques, l'installation apparaît comme le décor d'une oeuvre moins palpable et l'espace, enfin brusquement dégagé, décharné en dernière semaine, atteste que le travail se poursuit à l'intérieur de l'écran vidéo. Il s'agit des trois vidéos de la seconde performance, dans l'architecture de toile. Par des mouvements de caméra et des actions hors-cadre, le réel s'embrouille et la reconstitution mentale de l'espace cubique semble vaine. La toile déployée devient dès lors le lambeau d'un acte qui se propulse sans cesse et qui entraîne le spectateur vers une profondeur irreprésentable.

1. Création d'une oeuvre "in situ" dans un espace réservé à cette fin et ce, pour une période de sept semaines.

Phase IV - "Lieu/objet/mémoire", photo: Béatrice Reuillard.

Chinatown/comme une montagne II, photo: Denis Farley.

L'AMBIGUITE D'UN LIEU CONSTRUIT

Louise Gauthier

Depuis déjà plusieurs années, le problème de l'installation fait l'objet de grandes discussions dans les milieux qui cherchent à comprendre et à définir les nouvelles tendances de l'expression artistique. Pourtant, les qualités distinctives de l'installation restent, encore aujourd'hui, difficilement saisissables. Il semble toutefois possible de faire quelques observations générales quant aux buts et à l'évolution de la pratique installative.

Une source essentielle qui a permis la mise en forme de l'intallation telle que nous la connaissons aujourd'hui, provient de l'art minimal dont les manifestations les plus significatives ont émané principalement des diverses expérimentations de Robert Morris et de Donald Judd. Initiateurs du minimalisme, ces artistes procédèrent à une reformulation de la pratique sculpturale. Il ne s'agissait plus pour eux de construire des objets autonomes détachés de leur contexte spatio-temporel. Plutôt, ils concentrèrent leur attention sur le lieu même où s'actualisait la pratique sculpturale.

Subséquemment, la problématique de l'installation porta davantage sur la définition et sur l'articulation d'un espace réel donné. Il n'importait plus de créer un seul objet qui mettait en valeur un temps et un espace autres que le temps et l'espace présents. Repérer et mettre en évidence les qualités particulières

d'un lieu devint une pratique courante. Ainsi émergeait une prise de conscience du contexte de l'oeuvre. On cherchait également à susciter la participation tant physique qu'intellectuelle du spectateur et à déconditionner sa perception.

Jusqu'à la fin des années soixante-dix, l'intérêt semblait davantage dirigé vers la mise en place d'éléments divers de façon à articuler et à faire valoir un espace réel et limité. Mais, contrairement à cette époque, plusieurs artistes cherchent aujourd'hui à construire des lieux où priment de nombreuses références connotatives plutôt que dénotatives. La pratique de l'installation n'est plus uniquement vouée à présenter un ensemble d'énoncés spécifiques. Plutôt, il y a, dans la forme, différentes strates de signifiance.

Or, certains questionnements portent maintenant à réfléchir sur la notion du lieu réel et du lieu fictif,[1] ce qui entraîne à s'interroger sur la notion du corps face à l'objet construit ainsi que face à la représentation. C'est le cas, par exemple, de **Chinatown/Comme une montagne II (du lieu, du crépuscule de quelques villes que je connais et que je ne connais pas)**, une installation de Jocelyne Alloucherie présentée à La Chambre Blanche du 18 avril au 11 mai 1986.

Comme la plupart des oeuvres actuelles, celle de Jocelyne Alloucherie ne peut être saisie d'emblée. En fait, l'idée même d'ambiguïté et de dépaysement tient une place prépondérante dans la problématique de l'oeuvre. Les éléments de l'installation ne sont plus présentés comme des signes univoques et perçus comme tels. Ils sont maintenant organisés et voués à être compris comme des signaux discontinus.[2]

Jocelyne Alloucherie utilise à la fois le pictural, le

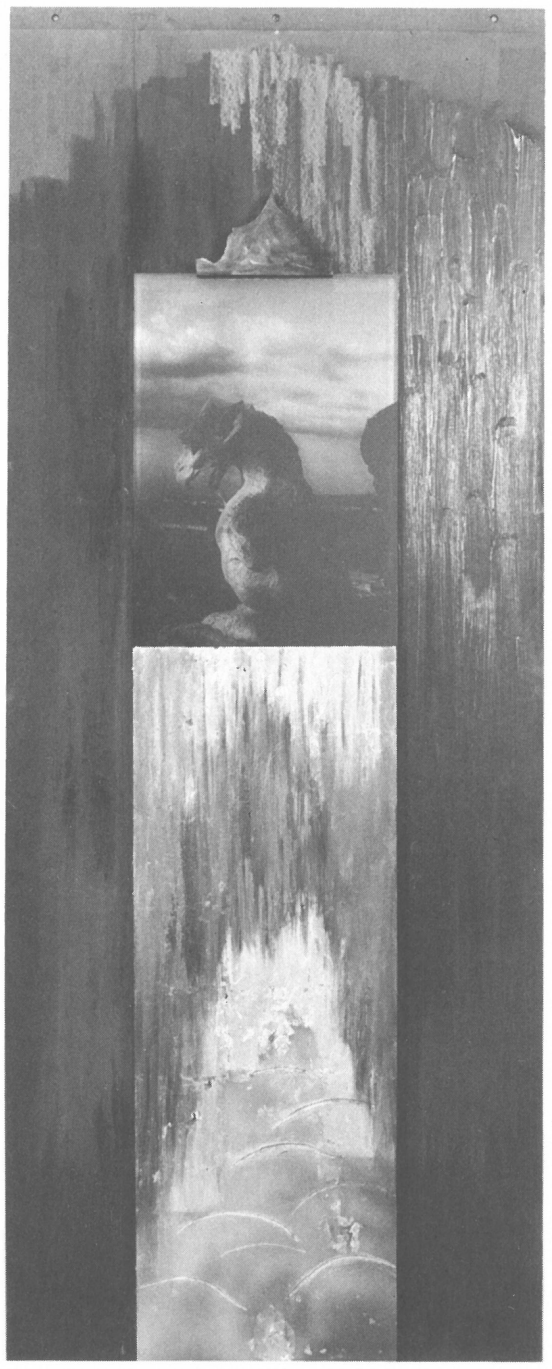


photo: Denis Farley.

sculptural et l'architectural afin de construire des lieux dans lesquels sont introduites des références symboliques complexes dont les représentations sont toujours partielles, jamais achevées ou globales.

L'ordonnance des éléments dans **Chinatown/Comme une montagne II** est simple mais rigoureuse. Un ensemble de sept pièces meublent l'espace. Deux blocs massifs, qui pourraient être associés à des monuments monolithes, occupent le centre. Quelques pierres, des pièces de bois ainsi que des images photographiques sont disposées sur le dessus de ceux-ci.

Un groupe composé d'un bloc rectangulaire vertical, juxtaposé à une mince colonne, est installé un peu plus loin, près du mur latéral gauche de la salle. Cet ensemble se constitue de monuments qui évoquent, en quelque sorte, la structure anthropomorphe. Sur le mur latéral droit de la salle, un deuxième groupe rappelle la configuration générale du premier qui lui fait face. Il est également composé d'un objet rectangulaire et d'une mince colonne. Cependant, l'organisation et les proportions de ces éléments diffèrent considérablement de celles du groupe précédent. Plutôt que d'être légèrement dégagée des limites de la salle, la forme rectangulaire se trouve ici directement fixée au mur. Elle est, en outre, d'une taille plus restreinte et d'une épaisseur moindre que la forme qui l'oppose. Sur le devant, une image photographique d'un dragon de pierre attire l'attention. Par ailleurs, la colonne qui accompagne la forme est érigée quelque peu en retrait.

Enfin, une imposante construction est édifiée au fond de la salle. Sur un grand écran blanc, quatre panneaux verticaux sont joints l'un à l'autre de façon à former un ensemble séquentiel uniforme. Le deuxième panneau de gauche semble être la pièce principale de ce groupe, et même de l'installation. À cause des forts contrastes et du travail en relief qui le caractérisent, le panneau se distingue radicalement des autres. Il est divisé en deux parties par un bloc de bois sur lequel repose un tableau représentant un paysage vaporeux. Au-dessus, un objet rappelant la forme d'un fronton est posé sur les limites des panneaux voisins.

Construits de bois, les objets de l'installation sont couverts de griffonnages qui, tout en venant nuancer l'effet de solidité des blocs, laissent paraître certains fragments de paysages.

Lorsque le spectateur pénètre dans l'installation, il fait partie, en tant qu'objet vivant, des éléments compositionnels et organisationnels de l'oeuvre. À cause de la qualité non directive de l'installation, le parcours reste libre et permet au spectateur de se déplacer à son gré à

travers l'ensemble de formes. L'attention et la mémoire sont, de ce fait, continuellement sollicitées. Ainsi, puisque le parcours varie selon chaque individu, plusieurs lectures de l'oeuvre sont possibles. Le spectateur se voit maintenant entraîné à faire certaines associations perceptives et cognitives. Si l'espace articulé comporte des constructions qui lui paraissent inhabituelles ou étranges, l'incompréhensible et le mystérieux dirigent dès lors son regard et sa pensée.

L'oeuvre peut difficilement échapper à l'emprise de la dimension symbolique. L'ensemble peut, par exemple, renvoyer à l'image du monde de certains peuples archaïques. Comme l'art des civilisations anciennes, l'installation de Jocelyne Alloucherie possède une grande force et une puissance envahissante. Le lieu semble être un espace social, une enceinte sacrée de recueillement et de tranquilité. Par l'apparente solidité et la grandeur imposante de chacun de ses éléments, l'ensemble peut faire référence à des monuments funéraires anciens. En revanche, lorsque la forme semble adopter un sens précis, le spectateur se retrouve devant de nouvelles références qui peuvent évoquer un certain orientalisme, tels le dépouillement du lieu, la photographie du dragon et les paysages peints sur la surface des objets.

Pour Jocelyne Alloucherie, le lieu est une idée abstraite, voire un territoire de l'esprit. Conséquemment, l'oeuvre devient un lieu de potentialité plutôt qu'un lieu de vision définie. Le titre sert de guide. Il ne détient donc qu'une fonction indicielle, non une explication synthétique du lieu présenté. Il correspond précisément, comme la lecture de l'oeuvre, au caractère ambigu de l'ensemble qui se situe entre le réel et l'imaginaire, entre le dit et le non-dit.

L'installation de Jocelyne Alloucherie va au-delà de ses limites matérielles: il y a fusion entre le lieu réel construit et le lieu fictif. L'oeuvre installative garde ses qualités premières de la prise de conscience du lieu physique et de la participation du spectateur mais présente, en plus, la possibilité de plusieurs lectures contextuelles. L'expérience de l'**ici maintenant** reste toujours valable malgré les multiples références aux temps et aux espaces autres que le temps et l'espace présents. Mais ce qui, avant, limitait la pratique de l'installation au questionnement du lieu même est maintenant en grande partie

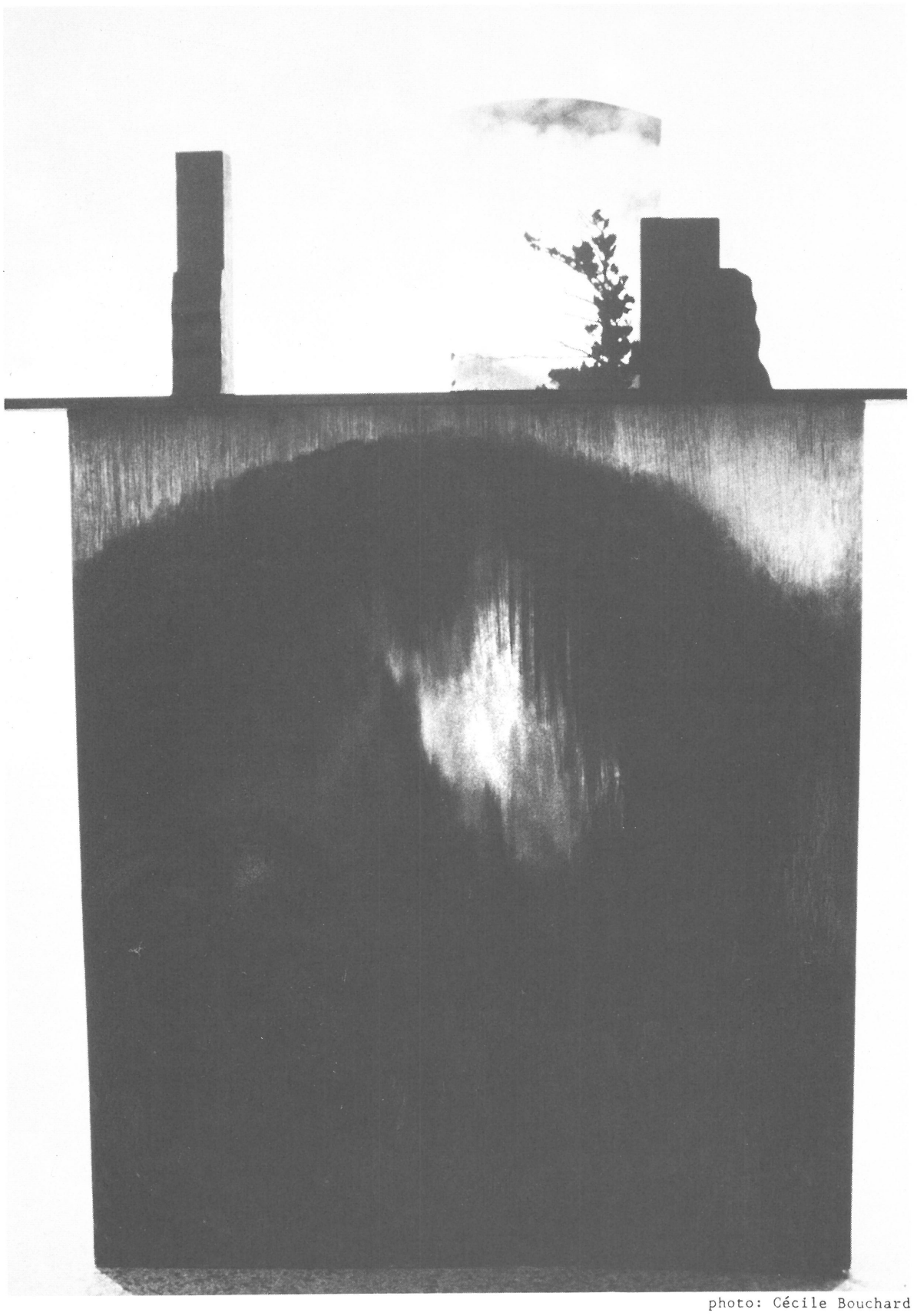


photo: Cécile Bouchard

laissé de côté. L'oeuvre possède une fonction indicielle qui vise à détacher le regard du spectateur de son environnement immédiat.

L'installation peut servir à construire des lieux et des moments où le sens se précise puis s'embrouille au cours de la lecture. L'ambiguïté devient la finalité de l'oeuvre en plus d'en être le repère initial. Il n'y a pas de code précis, donc pas de décodage certain. Et c'est peut-être en acceptant cette ambiguïté qu'il deviendra possible de formuler de nouvelles interprétations et d'accéder à une meilleure compréhension de l'installation d'aujourd'hui.

1. Nous entendons par "lieu réel", l'espace de la galerie, et par "lieu fictif", l'espace auquel renvoient les formes symboliques et la lecture de ces formes par le spectateur. L'appellation "lieu réel construit" sera subséquemment utilisée en référence au lieu créé par l'organisation des éléments de l'installation et par le parcours du spectateur.
2. Si nous utilisons "signal" plutôt que "signe", c'est que "le signal provoque une certaine **réaction** mais ne comporte aucune relation de signification" (O. Ducrot/T. Todorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris, Seuil, 1972, p.135).

CHARCOT à la manière[2]

Daniel Béland

En 1981, Nicole Jolicoeur réalisait une série de pastiches à partir des dessins du neurologue français, Jean-Martin Charcot. Ces dessins illustraient les différentes étapes d'une crise d'hystérie chez une femme. Les pastiches, exécutés à la gouache, au crayon de couleur et à la tempéra, s'alignaient horizontalement sur un long rouleau de papier. Juxtaposées parallèlement et perpendiculairement à ceux-ci, des références musicales - dont; "mélodie", "harmonie", "genesis", "pause", "écho", "évolution" - et des notations empruntées à Karlhein Stockhausen ouvraient un jeu de renvois entre les différents "registres" qu'atteignaient le corps de l'hystérique en crise. Mais le rapport entre les notations musicales et les mouvements chaotiques du corps (sorte de bi-partition) était souvent trop contradictoire pour qu'on n'y voit que l'expression d'une danse tumultueuse et lascive (bacchanale). Visiblement, il y avait discordance; quelque chose clochait.

Il suffit souvent de peu de chose, un léger déplacement, un petit accroc, une faible dissonance pour que l'attention se porte non plus sur la chose représentée mais sur le mode de représentation. Un peu comme le trompe-l'oeil en peinture lorsque, par un déplacement du regard, on s'aperçoit que la représentation ne bouge pas. Ce que l'on regardait c'était autre chose, et c'est cette "autre chose" qui commence à nous intéresser.[1]

Stockhausen vs Charcot

J.-M. Charcot est un médecin qui, au cours du XIX^{e} siècle, a fait des recherches sur l'hystérie féminine. Il a tenté d'en décrire "les attaques comme parfaitement uniformes" selon des "phases bien définies".[2] Stockhausen est un compositeur moderne qui, comme plusieurs de ses prédécesseurs et de ses contemporains, a participé à la dissolution du code musical classique. Charcot essaie d'établir un système qui puisse déterminer l'hystérie comme maladie "une et indivisible",[3] alors que Stockhausen fait éclater le code musical classique et en démontre ainsi l'arbitraire. L'association Charcot-Stockhausen ne revient-elle pas à pointer le système du neurologue dans ce qu'il procède également de l'arbitraire?

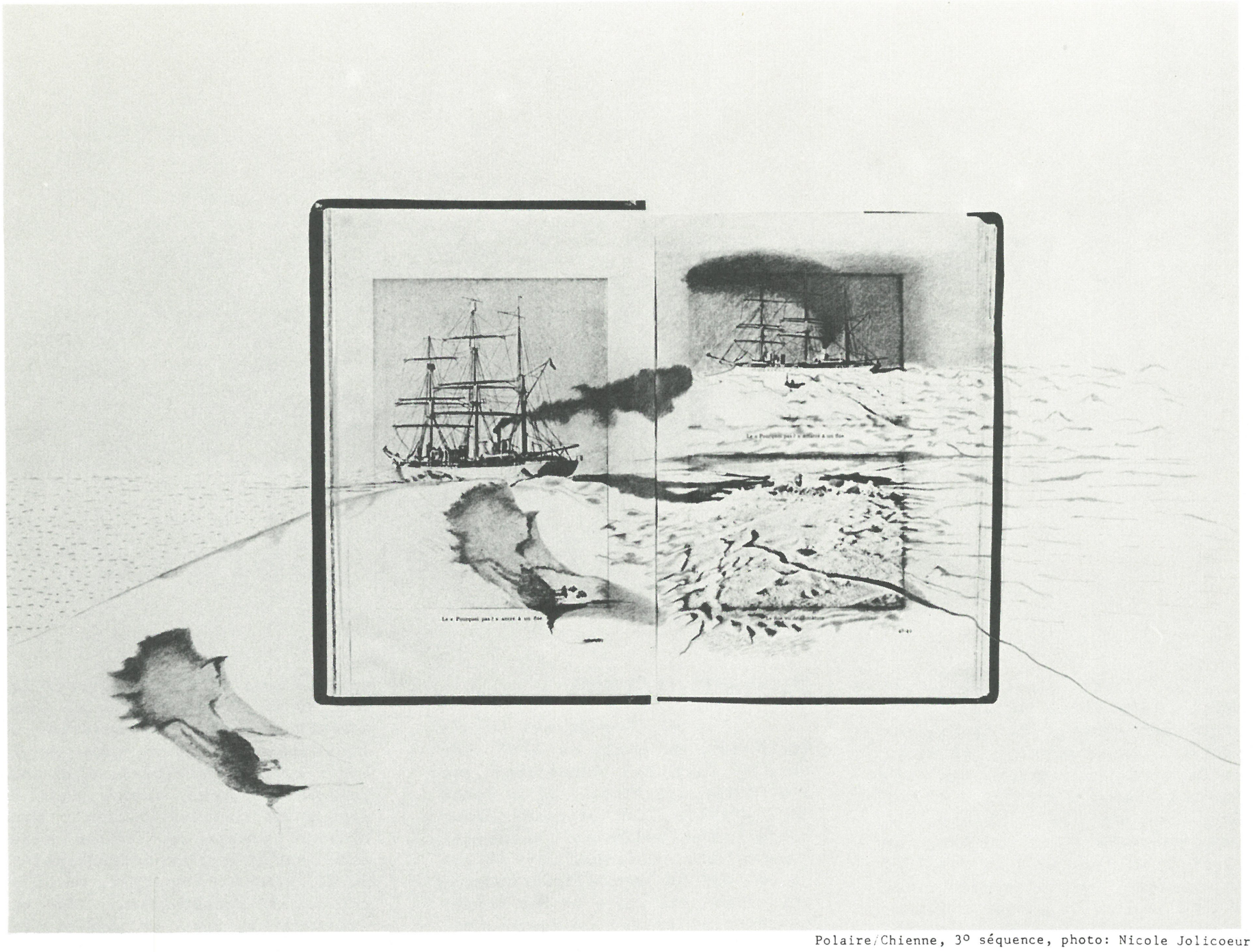
Ce n'est jamais qu'une représentation

Lorsque Charcot entreprend de faire le tableau de l'hystérie, il se base sur une conception classique de la représentation. C'est la chose elle-même en son absence. À partir de cette représentation, il serait donc possible de reconnaître la chose, de façon non équivoque dès qu'elle se présente devant nous. Mais lorsque N. Jolicoeur reprend les dessins de Charcot, qu'elle les agrandit et en diversifie les couleurs et le traitement pictural, qu'elle y ajoute une partition musicale de Stockhausen, qu'elle fait finalement passer les dessins du champ médical au champ artistique (là où la question de la représentation se pose de la façon la plus sensible), elle nous indique que nous sommes dans un espace de représentation. Nous n'avons jamais la chose même, sinon qu'un espace d'inscription, de différence, d'énergie, de délocalisation perpétuelle.[4] Une représentation qui, en définitive, est peut-être plus près de l'hystérie que la représentation qu'en a fait Charcot. Peu importe sur quel pied on veut la faire danser, l'hystérie est toujours à contre-temps, que ce soit du système de Charcot ou de la musique de Stockhausen.

Face à cela, certaines questions s'imposent. Se pourrait-il que, dans le travail de N. Jolicoeur, ce soit l'hystérie qui se donne en représentation comme différence et délocalisation perpétuelle? Si l'artiste utilisait l'hystérie comme elle s'est servie des dessins de Charcot et de la musique de Stockhausen? S'il y avait dans l'hystérie un mécanisme qui s'emploie à déjouer toute tentative de classification et qui, dans sa représentation, se donne toujours pour autre chose?

Comme première amorce de réponse, ouvrons simplement l'encyclopédie au mot "hystérie". La première "définition" qu'on en donne est celle de C.E. Lasègue (1878):

> "La définition de l'hystérie (...) n'a jamais été



Polaire/Chienne, 3º séquence, photo: Nicole Jolicoeur.

> donnée et ne le sera jamais. Les symptômes ne sont ni assez constants, ni assez conformes, ni assez égaux en durée et en intensité pour qu'un type même descriptif puisse les comprendre tous." **Encyclopaedia Universalis.**

Un siècle s'est écoulé, nous dit-on par la suite, et "l'imprécision demeure". Le cas Charcot n'est donc pas unique. Tout au long de son histoire, plusieurs ont essayé de cerner l'hystérie. Mais la plupart, sinon tous, ont échoué.

> "Telle une goutte de mercure, elle glisse entre les doigts. En quelqu'endroit qu'elle apparaisse, elle se pare des couleurs de la civilisation et des moeurs qui l'entourent; ainsi, au fil des temps, elle se présente comme un phénomène mobile, changeant, et une peu trouble (...)"[5]

Reste à déterminer par quel mécanisme l'hystérie se déplace. Car, si elle est toujours mobile et que, dès que l'on croit la saisir, elle se redéploie ailleurs sous une autre forme, c'est donc qu'elle possède un mécanisme qui lui permet de se mouvoir.

CHARCOT: DEUX CONCEPTS DE NATURE

La série **Femmes en hystérie,** qui déjà sous-tendait "un projet de **dislocation** et de **décontextualisation** du thème de l'hystérie féminine", N. Jolicoeur l'a fait "dévier" avant qu'elle ne se referme "dans **l'univoque d'un système prévisible.**" [6]

Du 17 septembre au 13 octobre 1985, l'artiste présentait à la Chambre Blanche une exposition intitulée **Charcot: deux concepts de nature.** Comme elle l'avait fait pour J.-M. Charcot, N. Jolicoeur travaille ici à partir des observations, dessins et photographies que le fils de ce dernier, Jean-Baptiste Charcot, a accumulé lors de ses explorations de l'Antarctique. L'oeuvre se compose de grands dessins sur papier exécutés au crayon de couleur et d'un livre. Une première série de dessins **(Polaire Chienne)** est réalisée à partir de photocopies de photographies illustrant des glaces et un navire, (le "Pourquoi pas"), sur lesquelles l'artiste intervient en les rehaussant de couleurs, en ajustant les éléments qui les composent selon la ligne d'horizon (changement de registre) et en les prolongeant hors du "cadre" du livre.

De la même manière qu'elle intervenait sur les dessins du neurologue en faisant décoller les "signes naturels" (ou

symptômes) de son référent (hystérie), N. Jolicoeur sépare ici ce que Barthes appelle les "deux feuillets" de la photographie, "la vitre et le paysage". Le référent n'adhère plus, puisque les contours du livre apparaissent comme ceux de la vitre ou du petit trou par lequel "l'operator" abstrait, encadre, limite et met en perspective tel sujet ou tel objet.[7] De plus, les images disposées selon une ligne d'horizon, ne sont pas sans nous rappeler, encore une fois, le travail de J.-M. Charcot qui réorganisait différents dessins de femmes en crise d'hystérie de façon à constituer une représentation unifiée et linéaire du développement de la crise.[8]

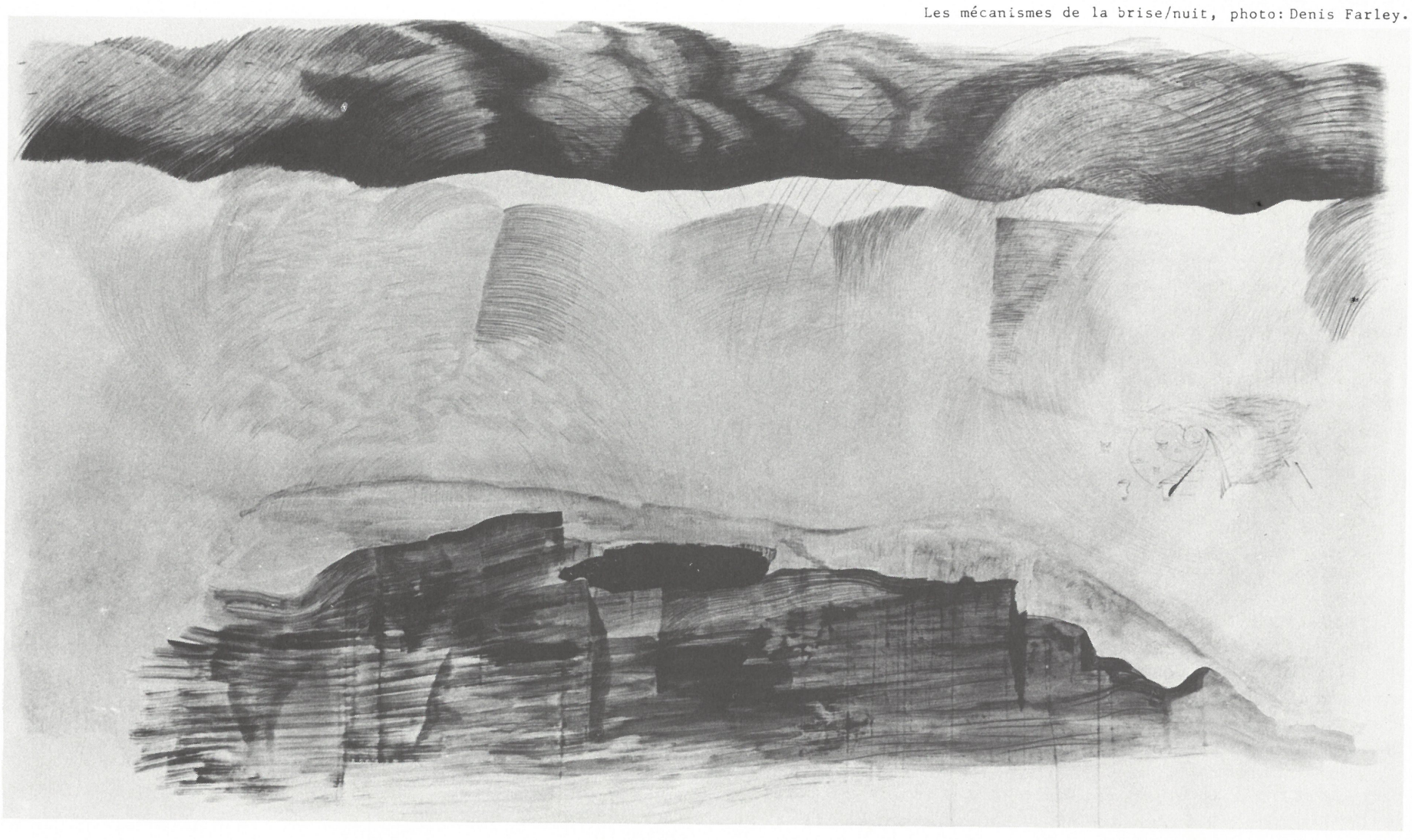
Une deuxième série de dessins s'inspire des différents graphiques, diagrammes et cartes qu'un explorateur doit établir lors de ses expéditions: direction des vents, courants marins, position des étoiles, cartes des régions, etc.

Encore ici, les analogies entre les méthodes de l'explorateur et celles du neurologue ne manquent pas. Explorer c'est aller observer ce qui se passe dans un ailleurs. C'est avant tout - du moins ce l'était encore au début du XX^{e} siècle - un voyage pour les yeux. C'est aussi représenter tout ce qui s'offre à la vue, en faire une description et une représentation de sorte que, devant le même individu (au sens large) "chacun pourra faire la même description; et inversement, à partir d'une telle description, chacun pourra reconnaître les individus qui y correspondent."[9] Suivant la description, un travail de classification (espèce, genre, forme, etc.) s'opère. Cette démarche, qu'empruntent les sciences de la nature, est similaire à celle qu'a poursuivie J.-M. Charcot lors de ses études sur l'hystérie. On comprend bien alors, que Freud ait comparé ce dernier à Cuvier, zoologiste et paléontologiste français, "car Charcot faisait le même travail en nosographie, identifiant et classant les symptômes, comme Cuvier faisait pour les espèces et les genres".[10]

Petite h(y)storique

Outre cette analogie entre la méthodologie de Charcot et celle de Cuvier, les dessins de N. Jolicoeur dans lesquels nous retrouvons des indications concernant la direction des vents, les courants marins, la topographie et la position des étoiles, nous amènent à une nouvelle observation. En parcourant les différentes descriptions et explications de l'hystérie au cours de son histoire, nombreuses sont celles qui, non seulement se comparent avec certains phénomènes naturels, mais encore il arrive fréquemment que ces derniers soient utilisés comme de véritables métaphores de l'hystérie. Voici quelques exemples[11]: il fût un temps où l'on décrivait le phénomène de l'hystérie comme des déplacements d'air froid ou chaud, de vapeur ou d'humidité traversant le corps de la femme. On a également essayé de le décrire par des mouvements de fluides venant se déverser dans un plus grand bassin, "ainsi qu'une rivière résulte du concours de quantité de petits vaisseaux". Puis, à l'instar de J.-M. Charcot, on a tenté d'établir une topographie du corps hystérique et de relever les régions susceptibles d'être excitées au cours de la crise. De façon analogue, N. Jolicoeur relie, dans un de ses dessins, les différentes étoiles d'une constellation, produisant à partir de là une silhouette et rappelant ainsi le travail du neurologue pointant sur un schéma du corps les "zones hystérogènes". Les étoiles sont au navigateur ce que les "zones hystérogènes" étaient à Charcot: des points d'orientation.

Les mécanismes de la brise/nuit, photo: Denis Farley.

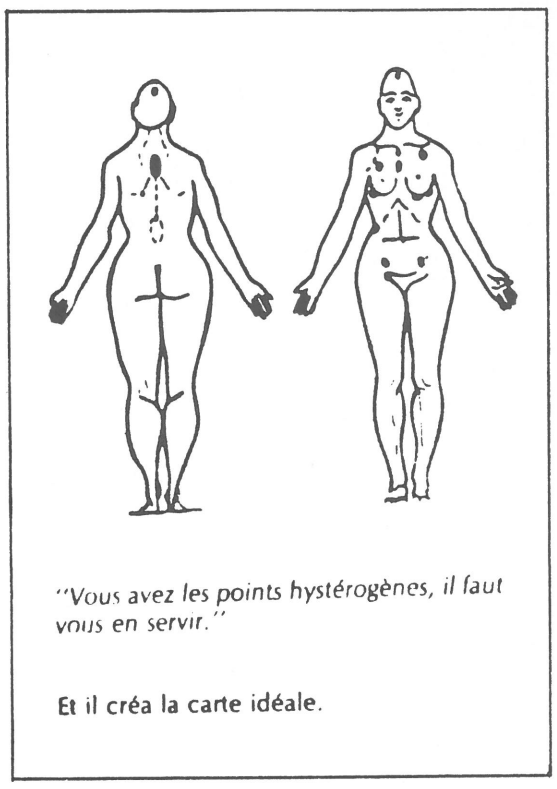


Le jeu est ouvert, et l'on pourrait proposer d'autres analogies, par exemple cette persistance, au XVIII[e] siècle, à voir dans l'hystérie un phénomène semblable à une explosion volcanique, "une montée des puissances inférieures, qui trop longtemps contraintes et comme congestionnées, entrent en agitation, se mettent à bouillonner, et finissent par répandre leur désordre". Il ne manquerait plus qu'une interprétation sismologique (peut-être existe-t-elle?) à partir de laquelle on aurait pu songer à inventer un "hysmographe", afin de mesurer l'ampleur des secousses corporelles et d'établir une échelle "hyster".

En ce qui regarde les nombreuses similitudes établies entre certains phénomènes de la nature et l'hystérie, le livre de N. Jolicoeur devient un élément charnière. C'est là que viennent se rabattre (dans le sens de faire retomber, de ramener à un niveau plus bas) les deux sciences, celle de la médecine et celle de la nature. L'artiste soulève la question du savoir dans l'espace privilégié où il vient s'ancrer: le livre. Elle y poursuit son travail, tissant des liens entre la théorie de Charcot sur l'hystérie et diverses sciences. Le livre se divise en plusieurs parties: détails biographiques sur J.-M. Charcot et sa famille, références aux études auxquelles il a collaboré avec P. Richer (voir **Les Démoniaques dans l'Art**), extraits d'une discussion de Charcot avec une patiente sous hypnose, citations tirées de ses écrits sur l'hystérie. Ce qui s'annonce dès lors comme un petit récit est accompagné, à chaque page, d'un dessin de N. Jolicoeur, d'une image tirée des expéditions du fils Charcot, ou encore d'un graphique provenant d'une revue scientifique, d'une photographie prise par Nadar, etc. Les textes et les images ainsi détournés et "dépravés" rendent le tout invraisemblable; il y a excès, per-version du livre. Mais par le fait même, c'est le savoir qui est mis en question.

L'hystérie comme métaphore

Revenons à notre point de départ, celui du trompe-l'oeil en peinture. L'hystérie, nous dit Gérard Wajeman, est comme le trompe-l'oeil en peinture, elle se donne "pour autre chose que ce qu'elle est".[12] Aussi, plutôt que de ne voir dans les différentes tentatives de définir l'hystérie que l'ignorance des médecins des époques précédentes, il faut peut-être reconnaître dans leur acharnement (même abusif) à vouloir la



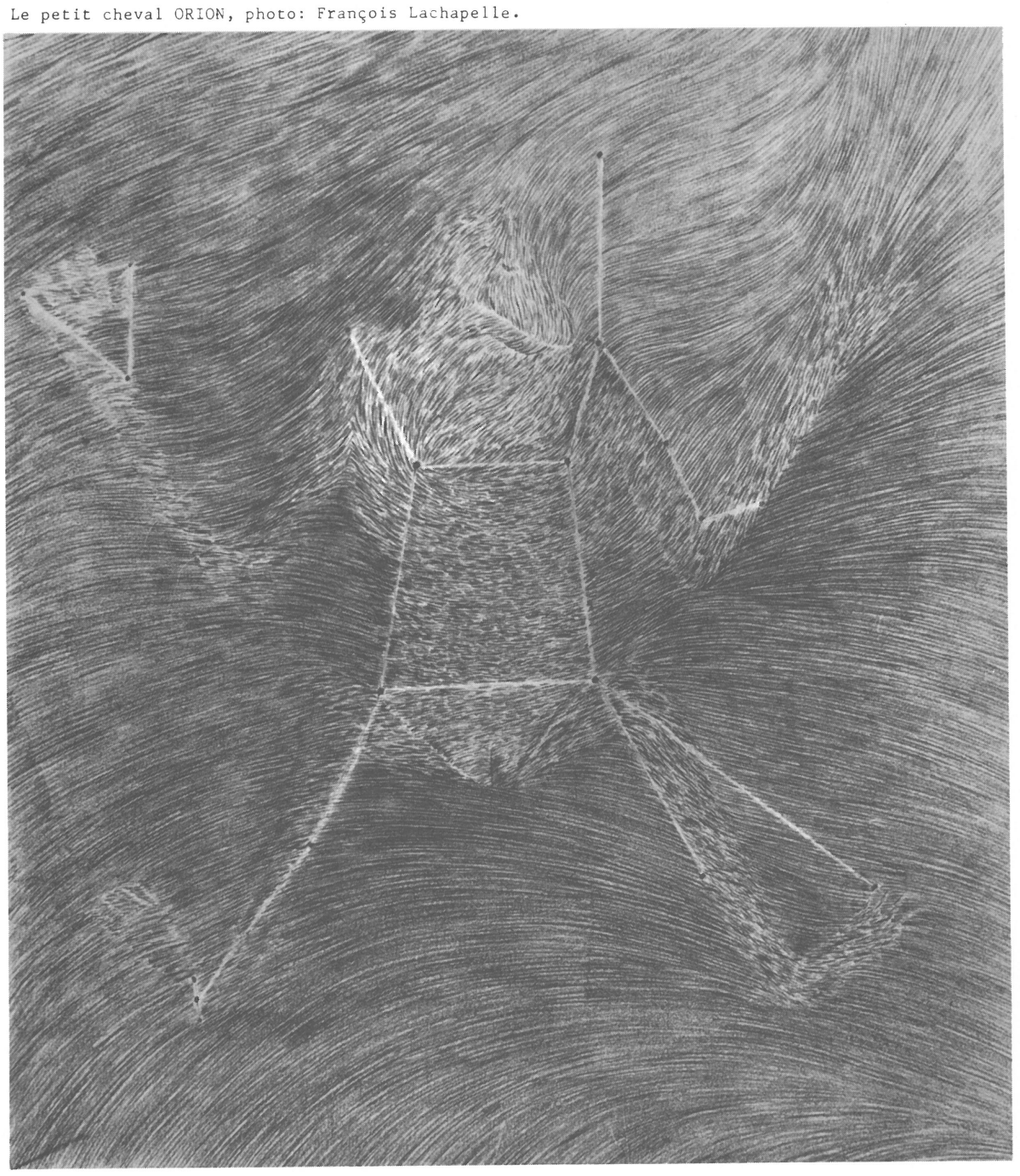
Dessin de Nicole Jolicoeur tiré du livre d'artiste.

cerner, l'impatience du savoir face à ce qui apparaît toujours insaisissable. Il s'agit alors de se demander, comment l'hystérie parvient à se faufiler entre les mailles de l'analyse lorsque l'on croit enfin la tenir sous sa grille.

L'hypothèse que propose Wajeman nous semble ici, intéressante. En effet si, tel qu'il le suppose, l'hystérie était marquée d'un "destin métaphorique" et qu'elle dépensait "ses efforts pour prévenir la ruine de sa nouveauté", on pourrait mieux saisir son incessante préoccupation "à tourner toute définition qu'on donne d'elle, voire à la tourner en ridicule, du moment semble-t-il, où elle est formulée."[13] En employant la voie métaphorique, l'hystérie réussirait non seulement à échapper à toute définition, mais encore c'est ce qui lui permettrait, dans sa représentation, de se donner toujours comme autre chose. En d'autres mots, l'hystérie ne présente jamais de façon invariable les mêmes symptômes et ceux qu'elle manifeste ne correspondent pas à la névrose hystérique elle-même, mais plutôt à cette "autre chose" par laquelle elle se représente: sa métaphore.

Les symptômes, tels qu'ils se manifestent dans les névroses, procèdent souvent de la condensation, c'est-à-dire de "la surimpression des signifiants" qui

Le petit cheval ORION, photo: François Lachapelle.



se fondent les uns dans les autres. C'est de ce processus que "prend son champ la métaphore".[14]

Ce qui revient à dire, à l'instar de Lacan, que "le symptôme est une métaphore".[15] Produire une métaphore, c'est substituer un mot à un autre bien que le signifiant occulté soit toujours rattaché au nouveau signifiant. De la même façon, les symptômes que présente l'hystérique sont des maux (mots) qui en remplacent et en cachent d'autres.

Lasègue disait que la définition de l'hystérie "n'a jamais été donnée et ne le sera jamais", ses symptômes n'étant "ni assez constants, ni assez conformes (...)". Décrire l'hystérie en faisant la liste de ses symptômes équivaut à définir le mot par ses métaphores, c'est tenter d'en arrêter le sens sur ce qui précisément en produit le mouvement. Faire l'histoire de l'hystérie consisterait à effectuer la somme de ses métaphores.[16]

L'hystérie en trois temps

Le travail de N. Jolicoeur, son projet de "dislocation et de décontextualisation du thème de l'hystérie" et la déviation qu'elle lui a fait subir avant qu'il ne se referme dans un "système univoque" semble emprunter, d'une certaine façon, son rythme à l'hystérie. Wajeman en définit ainsi les trois temps:

> Premier temps: l'hystérie se déploie et présente un tableau et une allure singuliers.
> Deuxième temps: le médecin qui l'observe en propose une définition.
> Trosième temps: à nouveau, l'hystérie se déploie, mais cette fois tableau et allure ont subi une légère modification au regard de ceux présentés au premier temps.
> On a donc une structure progressive du type: $(a_1 \rightarrow b_1) \rightarrow a_2$. [17]

De manière plus concrète, si nous prenons comme premier temps (a_1) l'hystérie telle qu'elle s'est manifestée à J.-M. Charcot, le second temps (b_1) est celui où, à partir de ses observations, Charcot en détermine les symptômes et en propose une définition. En un troisième temps, (a_2) l'hystérie se manifeste à nouveau, mais cette fois les symptômes se sont quelque peu transformés et ne correspondent plus tout à fait à la définition que le médecin en avait donnée. Ajoutons encore que si les éléments de la séquence $a \rightarrow b$ sont liés à l'intérieur d'une même parenthèse, c'est que les définitions (b) auraient, selon l'hypothèse de Wajeman, un double statut. D'une part, elles rendraient compte des différentes transformations qu'a subies l'hystérie au cours de l'histoire et, d'autre part, elles induiraient ce changement. L'élément b serait donc à considérer comme un "opérateur de passage" entre a et a + 1. [18] Ainsi la définition que J.-M. Charcot a donnée de l'hystérie aurait paradoxalement mené l'hystérie à opérer son passage entre les mailles de la définition et à se redéployer dans un nouveau tableau (représentation).

C'est justement à partir de ce temps b que s'amorce le premier travail de N. Jolicoeur, la série **Femmes en hystérie.** Elle utilise les dessins de J.-M. Charcot pour produire un déplacement de l'hystérie en en modifiant le tableau, puis en en transformant légèrement les dessins et, finalement, en substituant au code médical un code musical. En conséquence, si a_1 correspond à l'hystérie telle qu'elle s'est manifestée au médecin français, et b_1 à la définition qu'il en donne, le troisième temps, a_2 est identifiable à la série **Femmes en hystérie** du fait qu'elle remanie le tableau et l'allure de l'hystérie. À partir de a_2, une seconde séquence peut donc s'enclencher, soit: $(a_2 \rightarrow b_2) \rightarrow a_3$. Cependant, b_2 ne serait plus ici le médecin ou le psychanalyste, mais le critique ou l'historien de l'art qui propose une interprétation de l'oeuvre et qui est en même temps amené à questionner, réviser ou redéfinir sa vision de l'hystérie et à interroger la méthode de classification. Ainsi des pastiches exécutés à partir des dessins de J.-M. Charcot aux nouvelles considérations qu'ils nous obligent à faire sur l'hystérie, se produit un autre déplacement: **Charcot: deux concepts de nature.** Par contre, "l'opérateur de passage" du temps a_3 n'est plus seulement la définition que le neurologue a donné de l'hystérie. Comme nous l'avons vu, plusieurs autres définitions viennent s'y greffer insufflant à l'oeuvre (comme à l'hystérie) une nouvelle dimension et lui permettant d'aller au-delà de ces mêmes définitions, dont chacune se veut la plus juste, la plus englobante. De ce temps a_3, où l'hystérie est représentée dans l'oeuvre en empruntant le visage d'une autre nature (en passant d'un Charcot à l'autre), une autre séquence peut, encore une fois, s'amorcer: $(a_3 \rightarrow b_3) \rightarrow a_4$. Et comme précédemment, b_3 correspond à ceux qui, à partir de cette nouvelle manifestation, proposent une lecture tant de l'oeuvre que de l'hystérie. Finalement a_4, c'est "la métaphore à venir" - N. Jolicoeur travaille présentement sur un autre projet, toujours sur le thème de l'hystérie - qui relancera le jeu jusqu'au jour où, abandonné, le jeu restera indéfiniment ouvert.

Si le travail de N. Jolicoeur reflète l'hystérie dans son rythme et dans l'utilisation de métaphores, s'il emprunte à l'hystérie son mouvement, ne peut-on pas dire qu'inversement le rythme de l'hystérie se fait l'écho de celui de l'oeuvre? Et, plus encore, que l'histoire de l'hystérie renvoie, d'une certaine manière, au mouvement de l'art au cours de son histoire moderne? La frontière entre l'oeuvre et l'hystérie devient ici très floue, l'une et l'autre semblant se confondre dans un même mouvement comme si, par un renversement subtil, le champ (chant) de l'art prenait la mesure de l'hystérie. N'y a-t-il pas, en effet, une étonnante similitude entre la structure progressive de l'histoire de l'hystérie et celle de l'histoire de l'art telle qu'elle s'est développée plus particulièrement au cours du XX^{e} siècle? Cette dernière ne se compose-t-elle pas, comme l'autre, d'une longue suite de ruptures où chaque nouvelle forme, chaque nouveau mouvement constitue une déviation en regard des précédents, exigeant ainsi des théoriciens et historiens de l'art qu'ils remettent sans cesse sur leur métier (à tisser du savoir) leur ouvrage? Est-ce que ces ruptures n'ont pas pour effet de déjouer les théories et classifications artistiques; et, par là même, ces dernières ne prennent-elles pas le double statut que le deuxième temps (b) avait dans le schéma rythmique de l'hystérie? Il faut ajouter, pour accentuer l'analogie, que la progression de a vers a+1 n'est pas du type évolutif, mais que le troisième temps "peut fort bien consister dans un retour à une forme antérieure".[19] Ne reconnaît-on pas là quelque chose dont font souvent usage les courants artistiques dits post- ou néo-?

Si, d'une part, on peut percevoir dans le développement de l'oeuvre de N. Jolicoeur une structure similaire au déploiement de l'hystérie, elle suggère, d'autre part, que la rythmique de l'histoire de l'hystérie n'est pas sans analogies avec celle de l'histoire de l'art.

Le savoir en question

Que produit alors l'hystérie dans son perpétuel déplacement et en se montrant aussi résistante à toute tentative de définition? Que produit l'oeuvre de N. Jolicoeur lorsque cette dernière subvertit le système de J.-M. Charcot, son mode de représentation, sa classification, ses méthodes et, implicitement, l'ordre du savoir? Ce que l'une et l'autre produisent, ou plutôt ce qu'elles nous forcent à produire, c'est précisément du savoir. L'hystérie se présente comme une énigme qui "pousse à savoir", son histoire est d'ailleurs bien là pour le démontrer. De même, le travail de N. Jolicoeur nous incite à "produire du savoir" puisque tout comme l'hystérie, elle l'interroge.[20] Mais c'est une erreur de croire que l'on peut satisfaire au questionnement en y apportant une réponse. Aussi, inutile de dire que ce texte qui s'achève n'est pas une réponse. Nous n'avons fait que produire du discours, que dis-courir un pas en arrière, un pas de côté.

NOTES

1. Voir Jacques Lacan, **Le Séminaire,** Livre XI, Seuil, Paris, p. 102-103.
2. Ilza Veith, **Histoire de l'hystérie,** Seghers, Paris, 1973, p. 229.
3. Charcot cité par Gérard Wajeman, in **Le Maître et l'hystérique,** Navarin/Seuil, Paris, 1982, p. 126.
4. Voir J.F. Lyotard, **Des dispositifs pulsionnels,** 10-18, Paris, 1973, p. 9-10.
5. Ilza Veith, **op. cit.,** p. 11.
6. Elliott Moore, **Québec 84: l'art d'aujourd'hui,** Musée du Québec, 1984, p. 2. C'est nous qui soulignons.
7. Voir Roland Barthes, **La Chambre claire,** Gallimard, Paris, 1980.
8. Nous nous référons ici au texte d'une conférence de J. Anna Isaak, "Mapping the imaginary", communiqué lors d'un colloque sur la psychanalyse, "Lacan's Legacy: the transference", à Amherst, Massachusetts, en 1985, ainsi qu'à la galerie Powerhouse, à Montréal. Une version de ce texte doit paraître à l'automne 1986 in **The event horizon,** publié par la Walter Philips Gallery, Banff, Alberta.

9 Michel Foucault, **Les mots et les choses,** Gallimard, Paris, 1966, p. 146. N'était-ce pas là le souhait de Charcot tel que nous l'avons vu précédemment. Ajoutons, d'autre part, que la clinique de Charcot sera dite visuelle en opposition à celle de Freud, dite de l'oreille. D'ailleurs, le neurologue qui appelait son service et sa salle d'hospitalisation son "musée pathologique vivant" est déjà assez significatif. Voir G. Wajeman, **op. cit.,** p. 145.

10. Octave Mannoni, **Ca n'empêche pas d'exister,** Seuil, Paris, 1982, p. 32-33.
11. Nous reprenons ici des hypothèses émises par des médecins à différentes époques. Elles sont tirées de Michel Foucault, **Histoire de la folie à l'âge classique,** Gallimard, Paris, 1972, p. 296-315.
12. G. Wajeman, **op. cit.,** p. 232.
13. **Ibid.,** p. 266.
14. Jacques Lacan, **Ecrits I,** Seuil , "Points", Paris, 1966, p. 269.
15. **Ibid.,** p. 289
16. Voir G. Wajeman, **op. cit.,** p. 270.
17. **Ibid.,** p. 265.
18. **Ibid.,** p. 265.
19. **Ibid.,** p. 265.
20. **Ibid.,** p. 22-30. N'est-ce pas, là encore, un des effets des multiples transformations de l'art, de toujours questionner le savoir qu'on produit sur lui et, implicitement, de nous obliger à en produire davantage?

C E R A M I Q U E
À LA CHAMBRE BLANCHE

M i r e i l l e P e r r o n

Lorraine Basque. Mme de Récamier d'après David, photo: Laurent Lizotte.

Plusieurs productions artistiques de la dernière décennie favorisent une gamme très étendue de techniques, accompagnée d'un retour à l'emploi de matériaux lourds de connotations historiques. Si d'emblée, on ne peut les poser comme une manifestation homogène, quelles sont les approches qui peuvent nous permettre de différencier les effets et les visées de cette ère des techniques mixtes et de la réapparition de tous ces médiums refoulés?

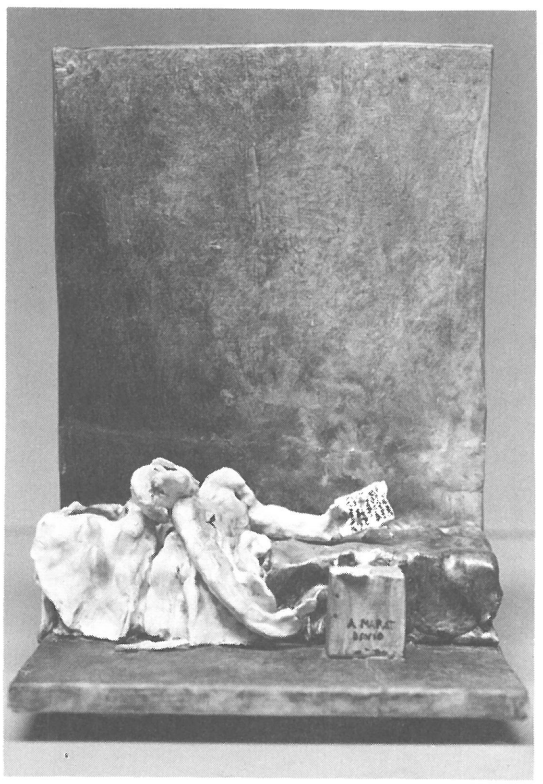
Ce retour des refoulés, principalement associé à la peinture à ses débuts, semble être un lieu propice à la résurgence d'un certain académisme, d'une vision nostalgique et passéiste de l'art. Cependant ce n'est pas à ces oeuvres que nous nous attarderons, mais à celles de l'exposition **Céramique** présentée à La Chambre Blanche, parce qu'elles semblent ébranler la machine de nos convictions et de nos conventions.

La majorité des oeuvres exposées passent par le mode citationnel. Il serait pertinent d'ouvrir une parenthèse sur les implications de ce choix, car une partie de l'intérêt des oeuvres céramiques tient au fait que le matériau lui-même et son histoire sont utilisés comme cadre citationnel plus englobant. Ici comme ailleurs, il nous faut porter attention aux jeux qui s'exercent à partir des codes pour apprécier

pleinement les effets de ces oeuvres. C'est la question délicate des lieux communs et de leurs inscriptions.

Le travail de ces artistes fait référence à l'histoire de la céramique et de ses formes, ainsi qu'à toute une autre gamme de citations faisant appel à nos connaissances dans des domaines très variés tels: la peinture, la vie urbaine, la guerre, les problèmes de colonisation, les mythologies animales. Nous avons de ces derniers une érudition partagée. Il faut dès lors se demander quelles sont les implications idéologiques qui sont soutenues par le fait de citer, car c'est un problème qui semble pertinent à une large part de l'art actuel. Quels types de relations s'établissent entre la personne qui cite et son oeuvre, l'objet ou la personne citée et le spectateur.

Examinons le fonctionnement du travail de Loraine Basque. Les images de L. Basque proviennent de différentes sources:



Lorraine Basque. La mort de Marat, photo: Laurent Lizotte.

histoire de l'art (série sur les peintures de David et Manet), histoire de la céramique ("Le jardin d'amour"), littérature (oeuvres sur Mallarmé), culture vernaculaire (série sur le hockey). Dans la série **Le jardin d'amour**, l'artiste reprend la configuration de figurines bien connues du XVIII^{e} siècle. Les têtes humaines deviennent animales faisant référence au caractère érotique de la représentation de cette époque, et les postures diffèrent légèrement des originaux. Le même procédé est employé dans **Mme de Récamier d'après David.** La tête de cette dernière, seule partie non fictive dans la mise en scène du peintre et seule partie pointant l'individualité, est modifiée. Mme de Récamier pose dans un décor, ce dernier peut donc changer d'oeuvre en oeuvre. Elle passe d'une scène ovale, rappelant la forme d'une assiette, à une scène rectangulaire plus théâtrale.

Ce jeu des limites, qui détermine notre vision, est amplifié dans la reprise de l'**Olympia** de Manet ou un cadre, recouvert d'un poème d'Astruc, est disposé à l'avant de la scène. La superposition du cadre et du texte indique la pluralité des lectures face à une oeuvre. Dans **La mort de Marat,** c'est la question de l'inscription dans la postérité qui est

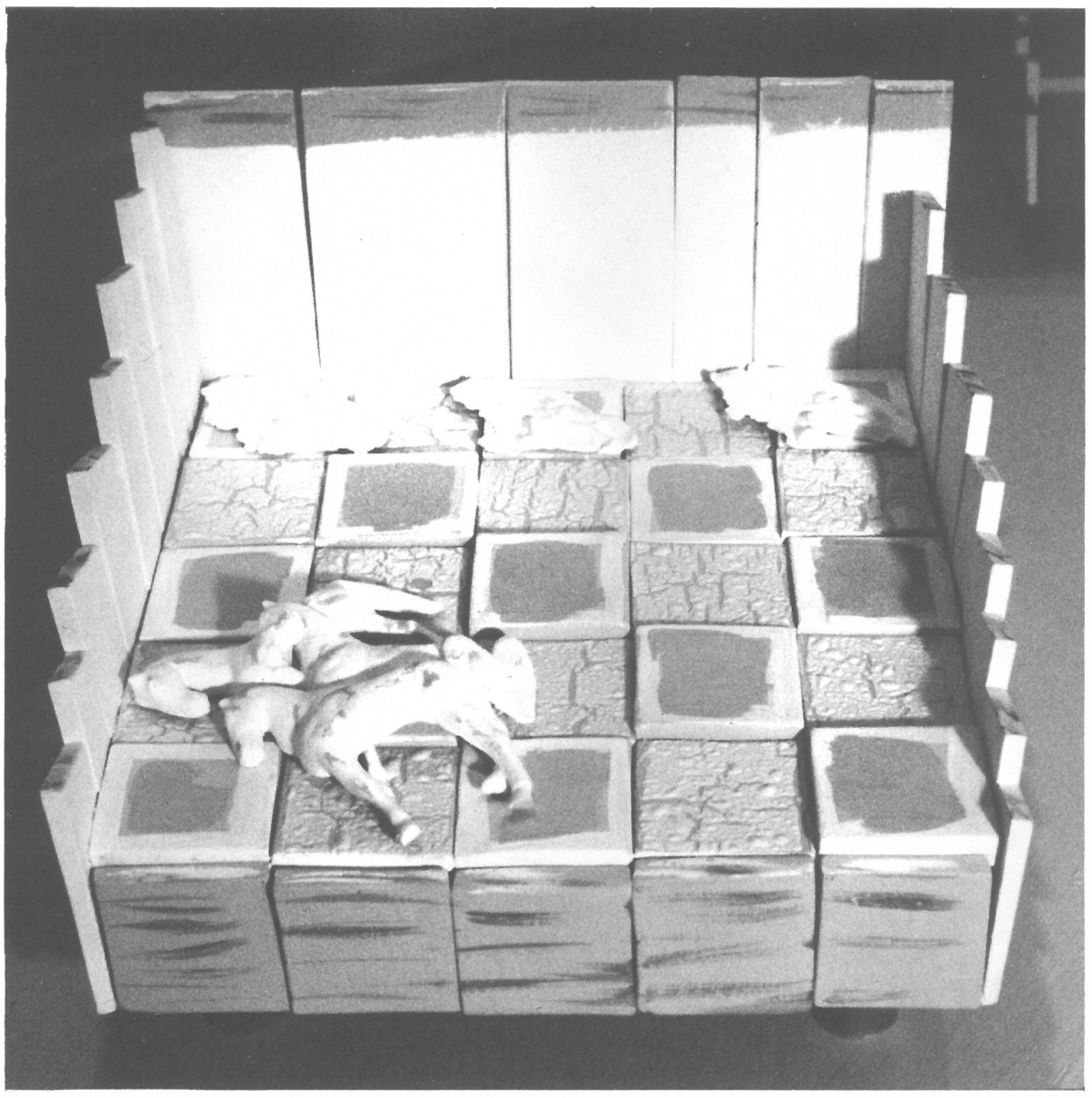
Suzanne Gauthier. Black and White to Full Color, photo: Bernard Bilodeau.

soulevée. Dans son tableau, David a signé sur la table de chevet où écrivait Marat. Dans l'oeuvre de L. Basque, cette table est reprise à l'arrière de la scène, vierge de toute inscription. La question de la pertinence de la citation comme figure d'autorité semble se dessiner par ce geste.

L'installation **Black and White to Full Color** de Suzanne Gauthier nous montre des scènes représentant des chiens dans leur quotidien urbain. Les sculptures de céramique sont disposées à même le sol, en correspondance avec de grands dessins colorés exécutés à partir d'elles et épinglés au mur. L'artiste choisit, comme animal type, le chien urbain. Ce dernier garde une certaine autonomie puisqu'il erre sans collier. Le sujet est également libre d'une narrativité conventionnelle car il ne s'agit pas d'une série de tableaux liés par une histoire au déroulement linéaire. Le destin de ce chien est de côtoyer les déchets et de faire son bout de chemin dans un univers organisé, sur lequel il n'a pas de pouvoir de transformation mais plutôt d'appropriation, par le marquage de son territoire en pissant et en restant aux aguets. De plus, ces chiens, par leur traitement volumétrique et leurs queues phalliques, renvoient à des animaux-cruches anciens, ce qui renforce l'impression d'animalité primitive. C'est donc sans heurt que nous sont mis sous les yeux les rapports Nature/Culture. Les signes ne sont pas présentés en opposition mais en association. L'effet d'intégration qui en découle est peu courant pour un thème si problématique.

L'installation **Black and White to full Color** est un système de signes associatifs dont la cohérence est obtenue par la répétition du motif du chien urbain, qui renvoie à des lectures variées où le spectateur est invité comme médiateur.

Les oeuvres de Lucie Baillargeon nous présentent, quant à elles, des images qui nous sont familières parce qu'elles font appel à une culture largement partagée. Cependant, elles ne cherchent pas à pointer des références précises aisément nommables. Une série présente des chevaux empilés de diverses façons sur de petites scènes dont trois des côtés sont cloturés. Il y a ambiguïté sur l'état des animaux au sein de l'histoire. Sont-ils représentés endormis ou morts? Dans **Les petits chevaux rouges,** cette ambiguïté est encore plus frappante,



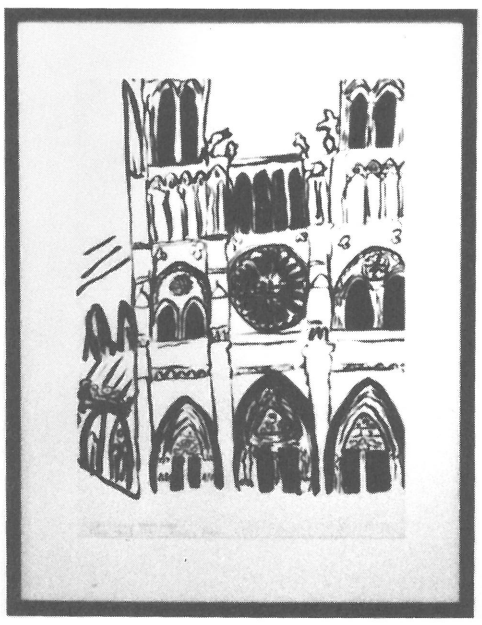
Lucie Baillargeon. Les petits chevaux de mon enfance, photo: Bernard Bilodeau.

trois chevaux couchés et alignés s'offrent à notre regard, la tête et la queue haute comme s'ils paradaient. Ils semblent prendre plaisir à court-circuiter toute tentative d'interprétation logique, toute reconstruction d'une action réelle. Ils fonctionnent plutôt comme des figures métaphoriques de la représentation elle-même. Les chevaux deviennent métaphores du système de la mémoire car, comme cette dernière, leur fonctionnement dans la représentation relève d'opérations de condensation, de substitution ou de déplacement, tout comme lorsque nous rêvons ou faisons appel à une mémoire défaillante. Cette lecture semble renforcée par le titre d'une autre oeuvre **Les petits chevaux de mon enfance.** On retrouve aussi sur ces assemblages, des photocopies en couleur de chevaux tirées de livres d'illustrations, dont deux d'entre elles nous montrant des personnages héroïques, chevalier masqué avec une lance et chevalier à la charge d'une armée d'archers. Le cheval devient l'emblème de la représentation et de son passage à l'assault de l'espace et du temps.

Dans **Image de la savane en trois dimensions** c'est le processus de la vision qui est questionnée. C'est un clin d'oeil ironique à la perspective en trompe-l'oeil. Sur un grand plateau noir, dont la partie surélevée et clôturée devient la savane, deux petites girafes en peluche s'ébattent au travers d'étranges agglomérations de strates d'argile. Elles évoluent sous l'oeil attentif d'un personnage représenté qui regarde au travers de lunettes permettant la vision en trois dimensions. Cette image du personnage est collée à l'intérieur de la clôture en son centre, point de vue privilégié pour la compréhension d'une perspective linéaire recréant une troisième dimension fictive.

Understanding Notre-Dame de Jamelie Hassan est un exemple probant d'une articulation du politique et de l'artistique. Sur une série de tuiles blanches et brillantes (fresque du XX^{e} siècle) sont peintes des images dont le style rappelle celui de Matisse, le peintre étant à la peinture ce que Notre-Dame est à l'architecture dans l'art français: deux trésors nationaux. L'iconographie

Jamelie Hassan. Understanding Notre-Dame, photo: Bernard Bilodeau



nous rapporte aux clichés du monde arabe et français s'entremêlant dans un rapport conflictuel. C'est un rapport de domination qui nous est offert. Cette fresque s'énonce comme voulant être un témoignage durable du problème de la colonisation et des luttes de pouvoir. L'effet est renforcé par l'utilisation de la céramique, car ses propriétés physiques de conservation nous ont permis de reconstituer, par le biais des fouilles archéologiques, des morceaux entiers de l'histoire des civilisations. On ne peut aussi s'empêcher de faire le lien entre l'histoire éternellement renouvelée de la peinture sur céramique et l'histoire répétitive des luttes de domination, l'une et l'autre remontant au début de l'humanité. Sous l'oeil d'une gargouille, Notre-Dame est submergée. Est-ce pour souligner la fragilité des régimes politiques ou leur impassibilité? Une cafetière "expresso" est juxtaposée à un chameau, les clichés restent ambigus comme la situation politique qu'ils invoquent et celle-ci le reste comme le système de représentation qui nous la médiatise. La céramique avec ses connotations archéologiques devient un autre outil d'investigation de nos modes de représentation.

La citation est un acte de médiation. C'est la représentation d'une représentation. La subjectivité et l'objectivité du sujet qui cite se trouvent court-circuité dans l'acte de cette reprise. C'est une subjectivité fabriquée et non pas expressive. La citation peut servir soit de paravent sous une figure d'autorité, soit d'embrayeur dans son contexte d'utilisation. C'est dans le deuxième cas qu'elle exerce une fonction d'appropriation pour des fins d'analyse. Elle pointe l'amalgamation d'éléments étrangers et la connecte sur un lieu de questionnement. L'hommage implicitement porté, peut donc passer outre la signalisation de l'effacement du sujet qui cite, en faveur du sujet cité, et renforcer son jeu. Le jeu devient plus ouvert parce que le citationnel se glisse entre l'oeuvre et le spectateur et fait vasciller le rapport d'autorité établi. Conséquemment, la citation historique semble osciller entre un désir d'insertion dans un progrès linéaire et la recherche d'un effet de distanciation. L'utilisation d'un morceau du passé peut mettre l'emphase sur une rupture avec ce dernier, ou encore amorcer un décrochage face au courant historique dominant. Dans cette optique, une révision des dogmes de la modernité peut avantageusement s'effectuer par une mise en valeur des possibilités écartées, ressurgissant par le biais du citationnel. Il devient alors l'indice d'une série d'interruptions et introduit ainsi la notion de discontinuité.

Il est donc maintenant moins suspect (sans doute bientôt bien vu) de s'intéresser au travail de "l'autre". Mais à quel univers théorique s'associe-t-on lorsqu'on a consciemment, choisi un art dit mineur? De quelle nouvelle sensibilité ou stratégie relève le milieu artistique pour que cette "modestie" apparaisse désormais comme une qualité et non plus une tare? Et comment parler de ces artistes "céramistes", donc aussi de la pertinence d'un médium, sans tomber dans une grossière tentative de légitimation?

G U A T E M A L A

FREDA GUTTMAN

Guatemala est, sans conteste, une exposition d'art engagé, une exposition didactique, où de nombreux textes sont imposés au spectateur qui doit lire, lire et lire encore. L'art engagé a nécessairement des buts précis: ceux d'enseigner, de convaincre, de modifier les attitudes, et même de pousser à l'action. En cela, je ne peux prétendre réussir à tout coup; je ne peux non plus mesurer l'impact de mon oeuvre sur chacun. Tout ce que je peux espérer c'est que mon installation suscite un intérêt et qu'on en retire quelque chose, si peu que ce soit. L'important était pour moi d'atteindre les objectifs que je m'étais fixés: je voulais que mon oeuvre soit un véhicule de communication et d'information; que la pratique de l'art soit un moyen pour arriver à une fin. Je me voyais étant non pas une artiste qui exprime des sentiments d'indignation et d'horreur, mais plutôt une activiste pour qui l'art est un outil.

L'art engagé soulève certaines questions auxquelles j'ai dû moi-même faire face pendant la réalisation de **Guatemala**, des questions sur la légitimité de l'art engagé, sa portée, son efficacité lorsqu'exposé dans un milieu artistique. L'art peut-il être didactique? Et que dire des textes? Ont-ils véritablement leur place dans une exposition, comme on me l'a déjà demandé, et est-il juste d'exiger autant d'efforts de la part du spectateur? Enfin, y a-t-il une limite à la quantité de textes que peut contenir une exposition?

Dans un article concernant l'artiste britannique, Conrad Atkinson, la critique d'art américaine, Lucy Lippard, écrit: "We are so conditioned to think that art must be useless to be useful in some 'higher realm', that art can't do much social good. We think this half in selfcongratulations and half in shame, but the worst of it is we too often believe it. At the same time that artists are being patronizingly told that art makes no difference, advertising and biased news coverage in the media are making one hell of a difference. A major causalty of the dominant culture's separation of high art from popular and mass culture has been the artists' loss of confidence to use their communicative tools for social impact."[1]

Je reconnais, dans ces mots, mon propre cheminement en tant qu'artiste. J'ai fait mes études en art pendant les années 50, et on m'a nourrie dans l'orthodoxie voulant que toute tentative de faire de l'art engagé soit vouée à l'échec esthétique. De toute façon, personne ne voulait en faire à cette époque, car c'était le règne de l'expressionnisme abstrait. Les toiles devaient être des objets auto-référentiels à deux dimensions. Nous qui étudiions l'art n'avions qu'à regarder du côté du réalisme soviétique pour voir se confirmer ce qu'on nous avait enseigné. Le sénateur américain Joe McCarthy apparaissait alors régulièrement à la télévision. Nous le regardions; la grossièreté, l'absurdité de ses propos nous faisait rire. Mais jamais nous n'aurions songé qu'il, ou que n'importe quel événement politique du moment, puisse avoir quelque rapport avec notre vie à nous.

Toute une partie de l'histoire de l'art du XX^{e} siècle nous a, en quelque sorte, été dérobée: l'impulsion créatrice en U.R.S.S. après la révolution, l'épanouissement des arts au Mexique qui a attiré les mouvements américains et européens d'avant-garde; l'action

Guatemala, photo: Cécile Bouchard.

des artistes engagés américains des années 30 et 40; l'art allemand avant Hitler. En fait, l'art qui est apparu alors que New York s'imposait graduellement comme centre du monde artistique, l'art après la Deuxième Guerre mondiale, "l'art pour l'art", l'art abstrait, l'expressionnisme abstrait, l'art dit noble, tout cela fait figure d'exception. L'anomalie c'est, en fait, cette forme d'art qui affirme que toute expression humaine explicite est étrangère à l'art. Au cours de cette période, on a assisté simultanément à l'ascension de New York au rang de capitale mondiale de l'art et (coïncidence non fortuite, selon certains) à l'arrivée des États-Unis au rang de Première Puissance mondiale.[2]

Conrad Atkinson fait une observation fascinante et fort révélatrice dans son ouvrage: **Unset: Shelley/Wordsworth.** Ces deux poètes anglais ont été étiquetés comme romantiques. Or le romantisme est aujourd'hui considéré comme un mouvement plutôt inoffensif, orienté vers la nature et sombrant dans l'exaltation et la rêverie. En réalité, les romantiques étaient des activistes sociaux profondément engagés dans la vie politique et économique de leur temps, et, il faut le souligner, cet engagement était au coeur même de leur démarche. Wordsworth lui-même a dit que, bien qu'il ne fût connu que comme poète, il avait, dans ses réflexions, consacré douze heures aux conditions et aux perspectives sociales contre une à la poésie. Ce n'est donc pas seulement de nos jours que les artistes et l'art sont relégués ou élevés au rang d'honneur, non-nuisible, dans les sphères dites nobles.

Je suis d'accord avec Lucy Lippard losqu'elle affirme que, de plusieurs façons, on nous encourage à croire que l'art est impuissant, qu'il ne peut ni éveiller la conscience des gens ni contribuer aux luttes en vue d'un changement social. Ce genre de discours est habituellement tenu par des personnes elles-mêmes convaincues de leur propre impuissance. Répété sous diverses formes, ce leitmotiv est devenu truisme. L'art engagé reçoit rarement de validation officielle, ce qui revient à dire que cet art n'est pas de qualité; d'ailleurs, il transgresse la règle selon laquelle on ne doit se servir de l'art pour véhiculer un message politique. Par ailleurs, lorsque l'art engagé est reconnu, il est absorbé par la machine de "l'art c'est de l'argent" ou, encore, il accède à la haute sphère de l'art noble. Son pouvoir est ainsi récupéré.

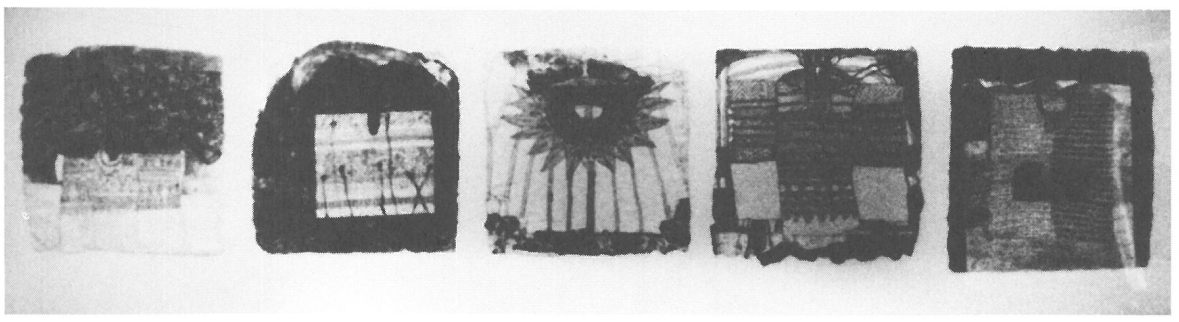


photo: Cécile Bouchard.

Éloignés des pouvoirs en place, les artistes sont, comme plusieurs, convaincus de leur impuissance. Ce sentiment s'est toutefois quelque peu transformé au cours des années 60. Avec la reprise de l'activisme politique sur tous les fronts, les artistes ont alors commencé à résister à l'hégémonie du marché de l'art, à proposer des solutions nouvelles, des galeries dites alternatives administrées par des artistes et situées dans des espaces non-commerciaux, et à se dégager des diktats de la mode. Il y a eu un brouillage des frontières entre diverses disciplines artistiques et le développement de nouvelles formes d'art telles que la performance et l'installation. L'art devait, avant tout, être non pas un produit de consommation destiné à un public affamé qui déciderait de son sort, mais un moyen d'exprimer ses idées, un témoignage de notre époque. Un des catalyseurs de ce bouleversement a été l'émergence du mouvement féministe. Les femmes artistes ont entrepris de redéfinir l'art en vue de (re)-trouver leurs propres voix. Par conséquent, nous avons aujourd'hui un bon nombre de courants d'art et un discours critique nettement féministes. L'analyse de la marginalité des femmes a profondément modifié la pratique de l'art de même que l'image elle-même. Un réseau parallèle offrait donc de nouvelles possibilités, en marge du courant dominant.

Depuis le début de l'ère conservatrice des années 80, la vigueur du marché de l'art, comme celle de la dictature du style, est assurée. Cependant, plusieurs continuent de croire profondément que l'art engagé est viable et qu'il est source de pouvoir, non seulement pour l'artiste qui le pratique, mais aussi pour le spectateur. Ainsi, nous voyons des artistes se servir de leur art pour s'attaquer à des problèmes tels que le sexisme, le racisme, la pauvreté, la pornographie, la censure, le militarisme et ainsi de suite. L'art engagé se porte bien et ceux qui s'y opposent ne peuvent plus prétendre l'assujettir au règles d'autrefois. Ainsi, bon nombre d'artistes engagent leur oeuvre dans les luttes que suscitent les enjeux majeurs de notre époque.

Guatemala est le résultat de plusieurs années de travail, avec ce que cela comporte de réflexion, de détours et de contradictions. J'avais certainement bien appris ce qu'on m'avait enseigné. Même si j'avais été engagée politiquement tout au long de ma vie d'adulte dans divers domaines autres que l'art, il m'était difficile de croire que ce dernier avait le pouvoir d'émouvoir ou de changer les gens. Mon travail avait un contenu féministe au niveau de la représentation et il revalorisait une forme d'art longtemps dénigré: la broderie, travail discret et anonyme d'innombrables femmes au fil des siècles. Mais ce n'était pas encore ce que je voulais, c'est-à-dire un art direct, un art de confrontation, un art didactique. Je voyais ma pratique comme une forme d'expression personnelle qui me faisait du bien mais qui ne profitait pas nécessairement aux autres. Je ne croyais pas à l'efficacité de l'art engagé, mais, en même temps, j'étais mal à l'aise dans la production d'objets qui serviraient de marchandises au marché de l'art. Je faisais, pour ainsi dire, match nul.

Par ailleurs, j'étais influencée par les travaux de Nancy Spero, Jamelie Hassan et Conrad Atkinson, notamment. Ma participation à l'organisation de l'exposition anti-nucléaire, **Anti Nuke Show,** de la galerie montréalaise Powerhouse, exposition qui a voyagé partout au Canada l'année dernière, a été un tournant décisif pour moi. Nous avions alors établi que les oeuvres qui seraient présentées devaient susciter la confrontation, forcer les gens à réfléchir, et aborder de façon directe la question complexe du militarisme. Les longues discussions entourant l'articulation de ces objectifs ont été vitales pour moi et m'ont entraînée vers la

certitude que l'heure était venue de réunir les deux aspects si importants de ma vie qui jusque-là, étaient restés séparés. J'en étais arrivée à la conviction profonde que ma démarche pouvait servir une fin.

Je me suis donc lancée dans le projet **Guatemala.** J'étais maintenant persuadée que je pouvais attirer l'attention des gens sur des choses qu'ils continueraient à ignorer à moins qu'ils n'y portent un intérêt particulier. Je voulais inclure le maximum d'information qu'une exposition peut contenir, une information riche et complète. Mon but était d'aborder le massacre et l'extermination des Mayas, de présenter un historique de cette violence et d'en analyser les causes.

Je m'inquiétais cependant du risque de représenter les Mayas comme des victimes inspirant la pitié, et c'est pourquoi j'ai utilisé, quand c'était possible, leurs propres mots pour exprimer leur très grande dignité dans la façon de vivre leur oppression.

Les premières idées me sont venues du désir de présenter la culture maya, en particulier par ses vêtements. On compte plus d'une centaine de costumes traditionnels au Guatemala, dont les motifs, les couleurs et le mode de tissage permettent de distinguer chaque village ou agglomération. C'est le huilpil, sorte de blouse tissée et portée par les femmes, qui témoigne le mieux de la maîtrise des Mayas dans la technique du tissage. J'ai d'abord essayé, à l'aide de la technique du papier fait main combinée à celle du transfert Xerox couleur, de recréer le huilpil dans une forme agrandie. Je me suis vite rendue compte que, si elles étaient libérées de leur sens spécifique, les sculptures pouvaient prendre plusieurs formes: celle du huilpil, celle du corps humain abrité sous ce vêtement, et même celle du paysage. Par ailleurs, l'intérieur et l'extérieur des sculptures tubulaires pouvaient servir de murs porteurs d'images et de textes. De ce fait, elles agiraient à la fois comme témoignages et comme monuments à la mémoire des villages qui ont été exterminés.

Dans **L'Histoire: un conte de deux pays,** j'ai voulu décrire le renversement du gouvernement Arbenz en 1954 non seulement parce que cet événement est un tournant dans l'histoire du Guatemala et de l'Amérique latine, mais aussi parce qu'il reflète une situation à partir de laquelle on peut établir des parallèles et, espérons-le, tirer une leçon pour l'avenir. En lisant sur les manipulations de l'opinion publique, la complicité des médias, les distorsions des faits et les mensonges fabriqués de toutes pièces - tout ceci pour protéger les intérêts commerciaux et l'hégémonie des États-Unis - on ne peut s'empêcher de s'interroger sur ce qu'on nous raconte aujourd'hui sur le Nicaragua. J'ai consciemment utilisé ou ré-utilisé, devrais-je dire, les célèbres images de Goya, **Les désastres de la guerre,** un ensemble qu'il a réalisé en réaction aux excès des armées napoléonniennes lorsqu'elles envahirent l'Espagne. Témoin de ces événements, il a senti la nécessité de les consigner en guise de témoignage.

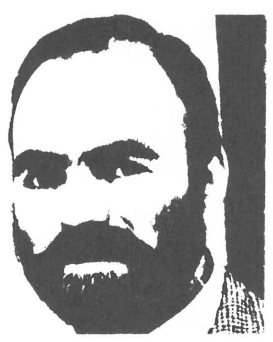
Bref, comme le dit si bien Lucy Lippard: "The power of art lies in its connection of the ability to make with the ability to see --- and then its power to make others see that they too can make something out of what they see".

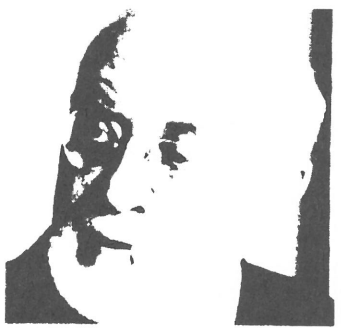
1. Lucy LIPPARD, "The Continuing Education of Public Artists", in **Conrad Atkinson, picturing the System** édité par Caroline Tisdell et Sandy Naime, Pluto Press, ICA, 1981, p. 77.

2. Dans son livre publié en 1983, **How New York Stole the Idea of Modern Art,** S.Guilbaut met à jour des liens entre l'idéologie américaine de la Guerre froide et l'expressionnisme abstrait.

photo: Justin Wonnacott.

LE CENTRE D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION EN ART ACTUEL DE LA CHAMBRE BLANCHE





* PERIODIQUES QUEBECOIS, CANADIENS, AMERICAINS, FRANCAIS ET ALLEMANDS

* DOSSIER ART ET FEMINISME

* CRITIQUE D'ART ITALIENNE

* DOSSIERS D'ARTISTES

* INFORMATION SUR L'ENSEMBLE DES CENTRES PARALLELES CANADIENS

PROGRAMMATION
1986-87

expositions

16 SEPT.-12 OCT.	DANIEL VILLENEUVE (MTL) JEAN LANTIER (Q)
14 OCT.-9 NOV.	JACQUES DES ROCHERS (MTL) C.I.D.A.V. (EXPOSITION DOCUMENTAIRE)
15-16 NOV.	DANSE-PERFORMANCE
25 NOV.-21 DÉC.	LUCIE ROBERT (MTL) FRANÇOIS CORMIER (MTL)
13 JANV.-8 FÉV.	DANIELLE FILLION (Q) MICHÈLE LORRAIN
10 FÉV.-8 MARS	JÉRÔME LAPOINTE (Q) ROBERTO PELLEGRINUZZI (MTL)
10 MARS-12 AVRIL	HAMILTON ARTISTS' INC.
14 AVRIL-10 MAI	EXPOSITION SUR LE THÈME DE LA THÉÂTRALITÉ
12 MAI-7 JUIN	MIGUEL BERLANGA (OTTAWA) PAUL SMITH (MTL)

résidences d'artistes

16 SEPT.-2 NOV.	FRANÇOIS CHEVALIER (Q)
4 NOV.-21 DÉC.	MARIE-ANDRÉE CÔTÉ
13 JANV.-1ER MARS	SYLVIE GAGNÉ (Q)

FEMINISTE
TOI-MÊME
FEMINISTE
QUAND MÊME

Le livre "Féministe toi-même, féministe quand même!", produit par LA CHAMBRE BLANCHE sous la coordination de Nicole Jolicoeur et Isabelle Bernier, poursuit et approfondit une réflexion sur la position particulière assignée aux femmes-artistes dans notre culture.

Ce recueil contient deux essais signés par Nicole Jolicoeur et Isabelle Bernier et un troisième par Bérénice Reynaud, critique féministe (NYC); ces essais explorent divers mécanismes d'exclusion à l'oeuvre dans le langage, qui ont pour effet de marginaliser, entre autres, la production artistique des femmes. Une trentaine de femmes-artistes canadiennes et américaines ayant participé à l'événement ont également collaboré à la réalisation de ce document.

Disponible à: **LA CHAMBRE BLANCHE**
549 boul. Charest est, Québec
du mardi au dimanche
de 13 h à 17 h

ENGLISH TRANSLATION INCLUDED