

Chambre Blanche N° 14

L'INSTALLATION

\$ 3.00

sommaire

LORSQUE L'IMAGE INFORME ET LA FORME REFLÈTE
par François Lachapelle

3



LA PART DE...

par Lisanne Nadeau

7



GILBERT BOYER. INSTALLATION EN DÉRIVE.

par Chantal Boulanger

10



CALENDRIER DE ACTIVITÉS DE LA CHAMBRE BLANCHE 12

EXPOSITION THÉMATIQUE; MOBILIER D'ARTISTES 12

Photo de la page couverture

François Lachapelle,
Détail de l'installation
de Michèle Lorrain,
LA PART DE L'OIE, 1984.



propos

Depuis déjà cinq ans, **La Chambre Blanche** réserve un espace destiné exclusivement aux artistes intéressés à la réalisation d'une installation. Quatre ou cinq individus travaillent chaque année dans cet espace pour une période de six à huit semaines. Au cours des ans, ce même espace s'est vu ainsi envahi par des objets, des médiums et des couleurs répondant à une multitude de démarches artistiques.

L'intérêt de la galerie envers cette diversité d'approches du médium de l'installation s'est concrétisé lors de l'événement **ARTS VISUELS 84** alors que douze installations furent simultanément créées à l'extérieur, sur la Place du 450^e. Plutôt que d'être présentées alternativement à l'intérieur d'un même espace, trois groupes de quatre installations se succédèrent. Le principe permit une comparaison instantanée des oeuvres, à la manière de **CHROMALIVING** à Toronto ou de **MONTRÉAL TOUT TERRAIN**. De plus, chaque oeuvre fut créée en plein air et le public pouvait observer le travail des artsites en pleine production.

Étant donnée la qualité des oeuvres présentées lors de cet événement et l'importance accordée au médium de l'installation par la galerie, nous avons décidé d'y consacrer ce numéro de **CHAMBRE BLANCHE**. Avec sa nouvelle formule, où chaque numéro est consacré à un thème spécifique, **CHAMBRE BLANCHE** vise l'approfondissement du sujet et la confrontation de discours critiques distincts.

LA CHAMBRE BLANCHE

549, Boul. Charest est
C.P. 3039, succ. St-Roch
Québec, Qc., G1K 6X9
tél.: (418)529-2715

LA CHAMBRE BLANCHE est une galerie à but non lucratif. Fondée en 1978 à Québec, elle regroupe des artistes et des critiques d'art ayant en commun la volonté de partager un lieu de rencontre, d'échange, de création et d'expérimentation en art actuel. LA CHAMBRE BLANCHE est subventionnée par le Conseil des Arts du Canada, le Ministère des Affaires culturelles et par les cotisations de ses membres.

PRÉSIDENTE: Hélène Rochette.
VICE-PRÉSIDENTE: Lisanne Nadeau.
SECRÉTAIRE-ADMINISTRATIF: Bernard Bilodeau.

L'équipe de CHAMBRE BLANCHE

Directeur et responsable du dossier: François Lachapelle.
Graphistes: Danielle Fillion,
Louis Lafontaine,
André Pelletier.
Collaboration spéciale: Marcel Calfat.

Cotisation annuelle : membre abonné.... 15.00 \$
membre associé... 25.00 \$
membre actif..... 30.00 \$

Les articles publiés dans **CHAMBRE BLANCHE** n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

TOUS DROITS RÉSERVÉS

Dépot légal: 1^{er} trimestre 1985.

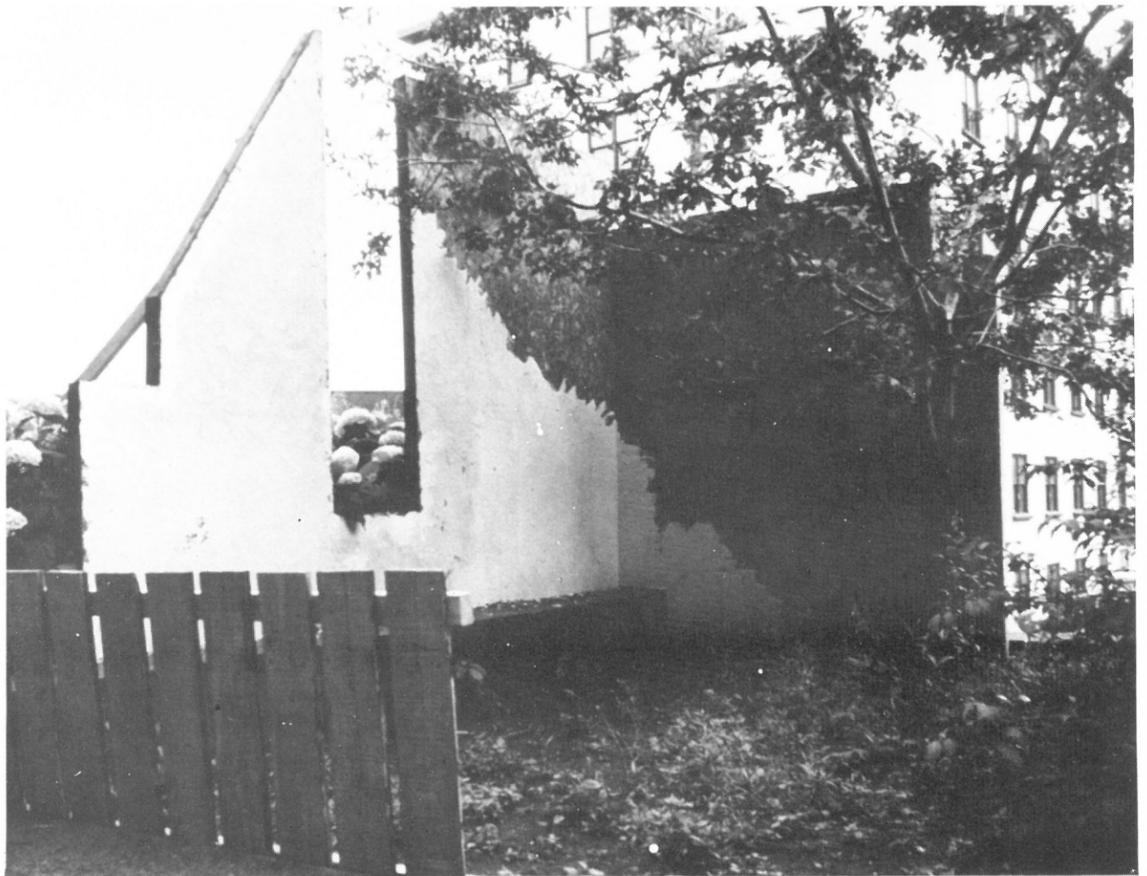
LORSQUE L'IMAGE INFORME ET LA FORME REFLÈTE

Texte et photos François Lachapelle

Dualisme de la forme et de l'image, complémentarité de l'image et de l'imaginaire, complicité de l'imaginaire et de l'imagination. Entre l'image et l'imaginaire, entre la forme et le créatif, s'articule un jeu à la source même des démarches de plusieurs artistes québécois. Parmi les douze installations réalisées durant l'événement **ARTS VISUELS 84**, celles de Diane Gougeon, Claude Mongrain, Nicole Jolicoeur et Helga Schlitter furent les oeuvres les plus significatives permettant d'illustrer ces jeux, ces articulations plastiques. Loin de prétendre expliquer ces oeuvres dans leur globalité, ce commentaire vise plutôt le condensé d'une réflexion suscitée par le rôle de la référence du sujet comparé à celui de la forme dans l'installation.

L'installation de **Diane Gougeon** utilise des images architecturales. Avec ses profils de toiture à double battant, avec ses escaliers suggérés, ses fenêtres dessinées et ses clôtures, Diane Gougeon évoque certaines formes architecturales. Retirés de leur contexte original, celui de la maison, ces détails évoquent et renvoient à... des formes de la maison présentes mais invisibles. Le premier contexte est invisible mais présent. Diane Gougeon extrait des formes d'un contexte qui devient conceptuel lorsqu'évoqué dans un autre, visible et observable. Les extraits deviennent des formes plus architectoniques qu'architecturales. L'installation devient donc le nouveau contexte.

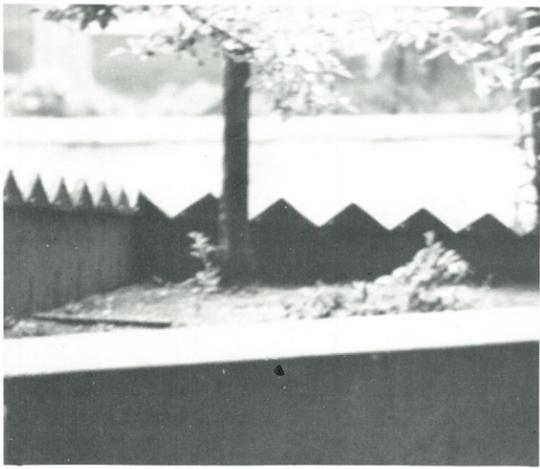
La forme citée est l'image du toit ou l'image de l'escalier. Sans être un escalier fonctionnel ou une toiture véritable, les formes de cette installation renvoient à des images. Le Robert dit de



Installation de Diane Gougeon, **La ville à ses pieds.**

l'**image** qu'elle est une "Reproduction mentale d'une perception ou impression antérieure, en l'absence de l'objet qui lui avait donné naissance." Des indices du profil renvoient à l'image de l'objet profilé. L'artiste réfère à l'image du toit telle que nous l'avons dans notre imaginaire collectif. Cette installation nous montre des formes nous démontrant l'imaginaire auquel elles réfèrent. Les images architectoniques sont puisées dans notre culture, dans notre imaginaire, section "maison".

L'art de Diane Gougeon consiste aussi à transgresser les règles de la composition architecturale. Elle fait plus que référer des images, elle les aménage, elle construit un site. L'aménagement devient paysage. Une telle insertion d'éléments architectoniques à un paysage déjà présent relève plus de l'intégration que de l'adaptation. Adapter un concept artistique aux formes spécifiques d'un site n'est que la transformation des règles de l'artiste pour que les formes qu'elles régissent s'agentent à celles déjà existantes



sur le site. Ici, l'artiste utilise ses propres règles d'aménagement afin que celles-ci jouent et utilisent les formes du site. Si nous prenons la forme suggérant l'image de l'escalier (qui peut aussi bien être le profil d'une série de maisons juxtaposées), nous y voyons une règle architecturale transgressée; l'"escalier" ne suit pas une oblique ascendante mais elle longe le sol, l'articule. Le sol n'est plus sol, mais surface-support à l'"escalier". Ailleurs, elle récupère les limites du carré d'une "boîte à fleur" du Complexe "G" pour délimiter une cour entourée à la fois d'une clôture, d'un mur-profil-de-toit et d'une paroi devenant simplement un mur. Là, la simple présence des deux premières parois à caractère architectonique transforme la "paroi" en un "mur" imaginaire.

Ainsi, Diane Gougeon cite des formes architecturales et crée des environnements architectoniques qui évoquent l'imaginaire "maison". Dans l'installation, la "maison" n'existe que par ce qui l'entoure. Le site devient un paysage où se profile la "maison".

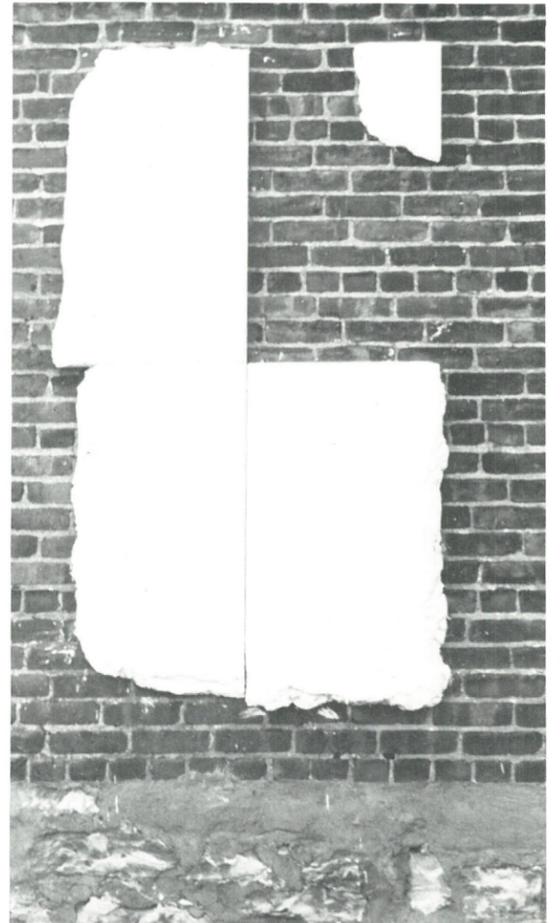
L'art de **Claude Mongrain**, par contre, s'insère dans une démarche esthétique où la sculpture moderne constitue son univers référentiel. L'œuvre de cet artiste n'est intelligible que par la connaissance de la création sculpturale moderne. La "table" peut ne pas en être une, mais un objet ayant les mêmes éléments définis qu'une table. Les qualités formelles intéressent davantage cet artiste que leurs caractéristiques fonctionnelles. Diane Gougeon aurait utilisé l'évocation sémantique de la table, mais ici, Claude Mongrain s'intéresse davantage à sa nature formelle. Il s'agit d'un "élément vertical portant" plutôt qu'une patte, d'une "surface plane" plutôt qu'un dessus de table. Cette œuvre questionne, en outre, les rôles sculptural et structural de l'élément vertical porteur et de la surface plane.

Claude Mongrain étudie les éléments structuraux d'une sculpture et les met en scène afin que notre perception de ses composantes proviennent à la fois de chacune de celles-ci et des autres composantes. Un des éléments verticaux transperce la surface plane. Le premier devient colonne et le second surface/arrêt: la négation affirme. La présence de la surface/arrêt donne en effet tout son sens à

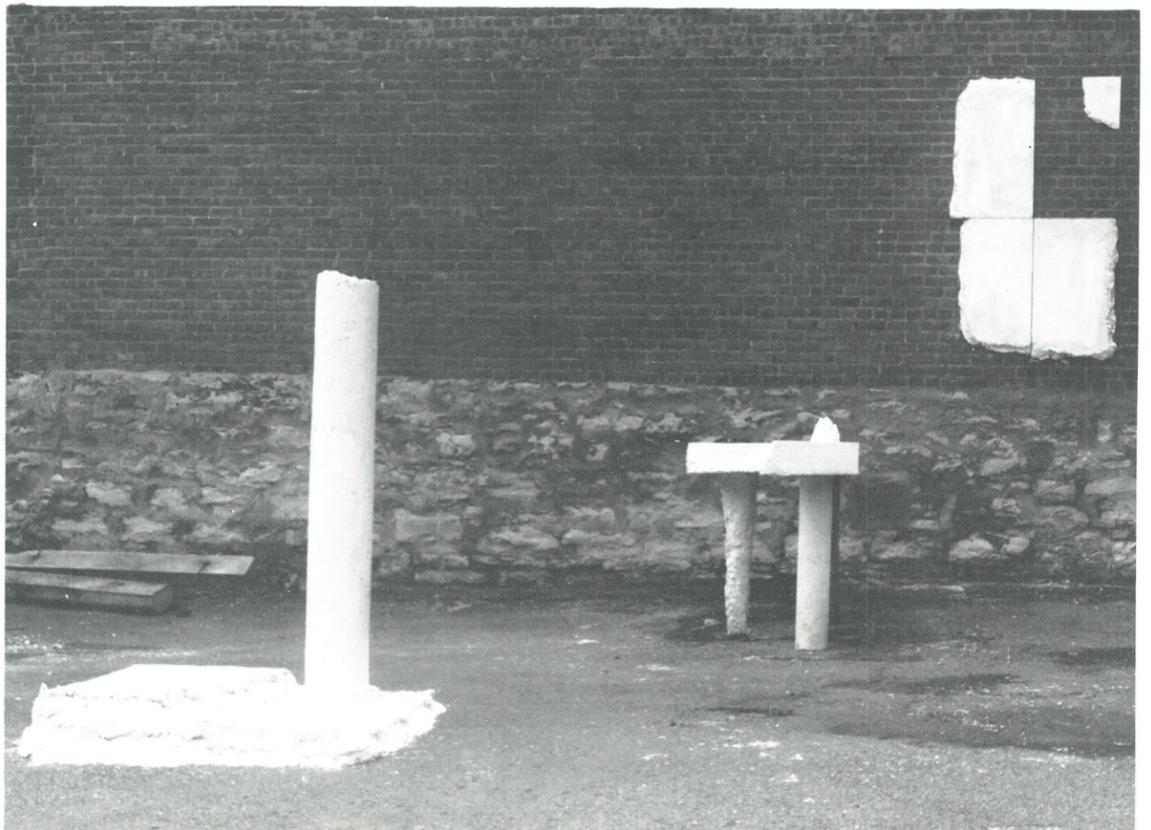
l'élément-support: ces deux éléments sont complices. Il y a indépendance formelle entre l'élément support et l'objet supporté, le caractère de l'un n'existant que par la présence rapprochée de l'autre. Claude Mongrain est bien formaliste. Il fait entrecroiser constamment la perception (colonne) et la vision (patte) d'un même élément sculptural (élément vertical).

Le même échange, le même dualisme conceptuel existe entre la surface plane de la "table" et celle accrochée au mur de brique. La qualité planiforme et régulière de la surface table enrichit le caractère articulé de celle au mur. De la même manière, la forme de la première est d'autant plus irrégulière que la seconde, au mur, est géométrique. Le même procédé d'opposition — et donc d'auto-définition — s'observe entre la nature de la colonne/patte et celle de la colonne "plantée" dans la masse au sol. Chaque élément de la sculpture-installation intègre une telle opposition. Il s'agit pour Claude Mongrain de mettre en scène ces oppositions afin que chaque élément prenne sens. Ainsi, l'œuvre emboîte les éléments du site. La présence du mur dans la mise en scène éveille le contraste vertical-horizontal des surfaces planes. Le noir du sol valorise le blanc du plâtre. Le sculpteur possède donc deux arts. D'une part, il crée des oppositions et d'autre part, il les intègre à un site. L'artiste construit un lieu.

Si l'intelligibilité de l'art de Claude Mongrain résulte des oppositions formelles mises en scène, la compréhension du rôle de ces oppositions naît de notre connaissance des problématiques propres à la sculpture moderne. De l'opposition des images colonne et patte résulte un sens: la sculpture. Or, le sens provient aussi de la référence des éléments structuraux. Cette référence naît de la forme et la concerne. Elle est essentiellement formelle.



Installation de Claude Mongrain.



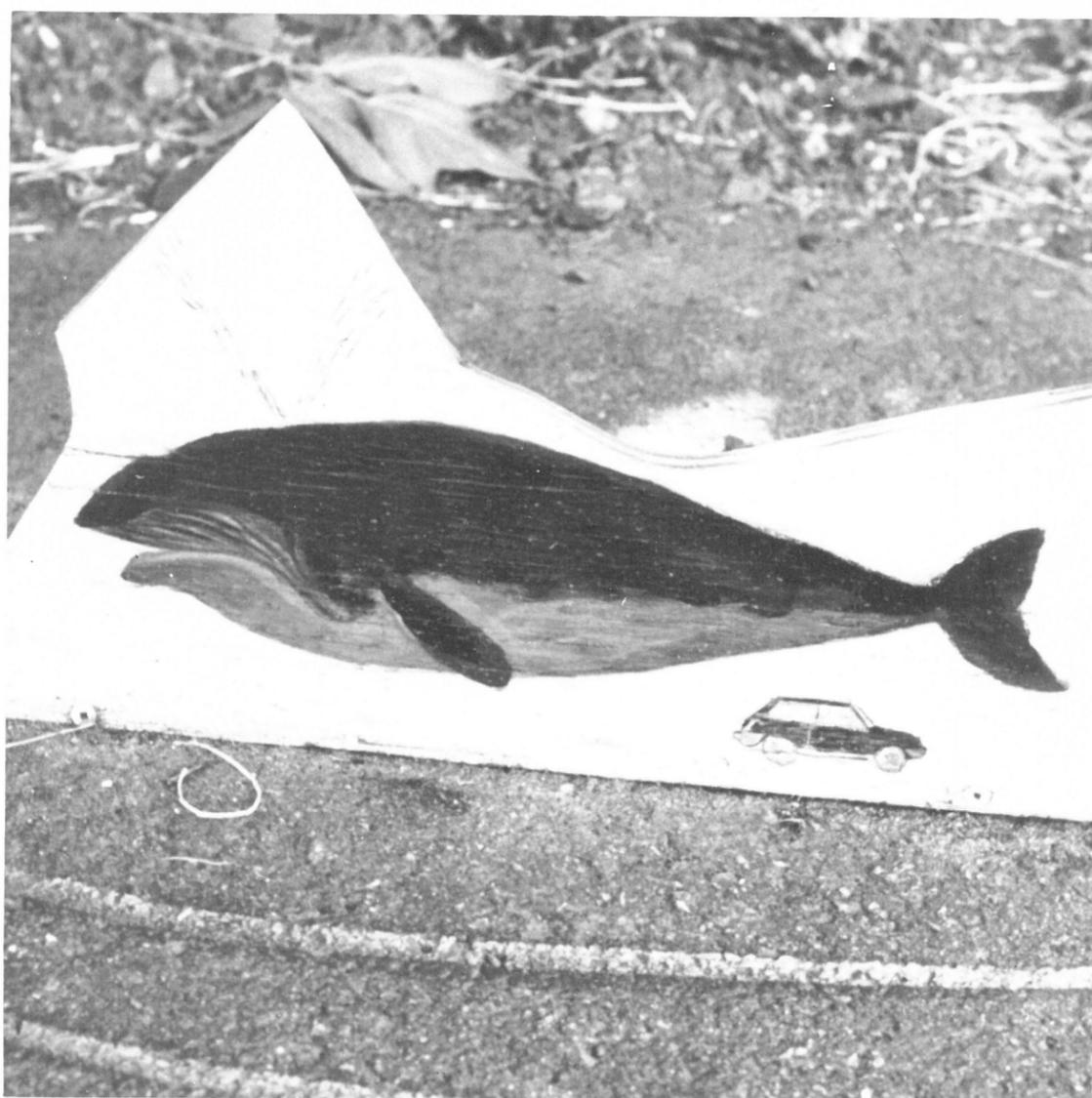


Installation de Nicole Jolicoeur, "Baleines, telles qu'aperçues du Pourquoi Pas vers 1934".

En regardant une autre installation, celle de **Nicole Jolicoeur**, l'importance de la figuration devient flagrante et ce, par son contraste au caractère abstrait de l'oeuvre de Claude Mongrain qui lui était juxtaposée sur le site d'**ARTS VISUELS 84**. L'apparence anecdotique (au sens de "segment" d'une sémantique) de l'oeuvre de Nicole Jolicoeur impressionne: dans l'oeil d'une des baleines apparaît le profil de Jonas. Sur une autre planche peinte, l'artiste montre la dimension réelle de ces baleines en y juxtaposant le dessin proportionnel d'une Renault 5. Le sujet de l'anecdote suscite des questionnements: pourquoi la baleine comme sujet? pourquoi comparer ses proportions? pourquoi ce paysage marin, ces teintes nocturnes, cet éclairage de pleine lune? Toutes ces questions relevant de la sémantique trouvent leur liant dans le titre: "Baleines, telles qu'aperçues du Pourquoi Pas vers 1934".

Ainsi, tout s'éclaire. A cette période, Jean-Baptiste Charcot explorait les pôles avec un navire nommé le Pourquoi Pas. Et davantage, à l'observation de l'ensemble des oeuvres de Nicole Jolicoeur, observation qui soulève d'autres sémantiques: Charcot père(Jean-Martin), étudiant l'hystérie et la classification des comportements; Charcot fils(Jean-Baptiste), le grand explorateur des pôles. L'artiste réfère donc à l'exploration, mais aussi à la classification, à l'ordre connoté dans chaque culture: la R-5 classe la dimension de la baleine. L'anecdote nous renvoie à un univers plus général, qui ne relève pas simplement d'une sémantique.

Le besoin de montrer les proportions d'une baleine devient le besoin de démontrer la fragilité des classements, leur dépendance vis-à-vis l'échelle utilisée. Car chaque culture a son échelle. Encore plus, chaque génération a ses critères de classification des comportements. La hiérarchie des classes fournit l'échelle. Ici, Nicole Jolicoeur utilise les contrastes de ces classes afin de démontrer leur rapport idéologique. Combien ridicule paraît la R-5 dans ce contexte! Nicole Jolicoeur nous exemplifie le ridicule de la classification, de l'ordre que l'on prétend, encore aujourd'hui, donner aux choses. Tout ce raisonnement ne se produit que par la connaissance de l'ensemble des



Installation de Helga Schlitter **AZTLAN**.



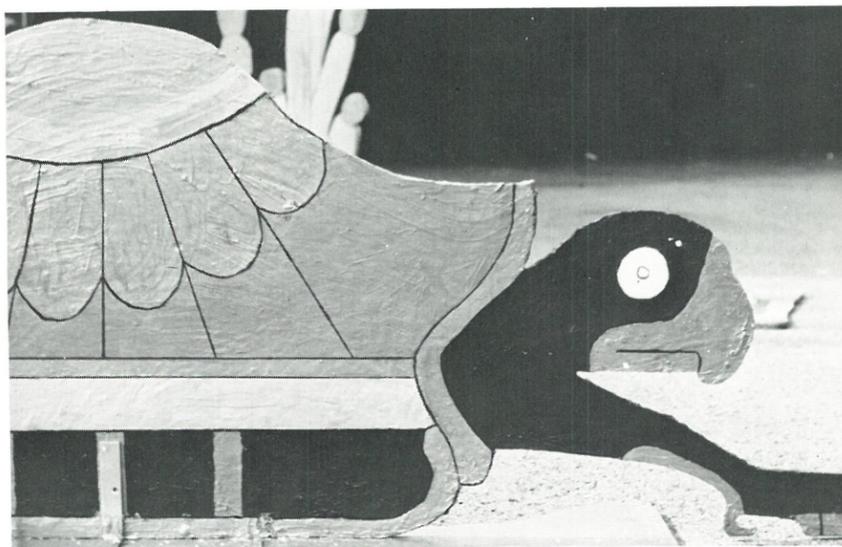
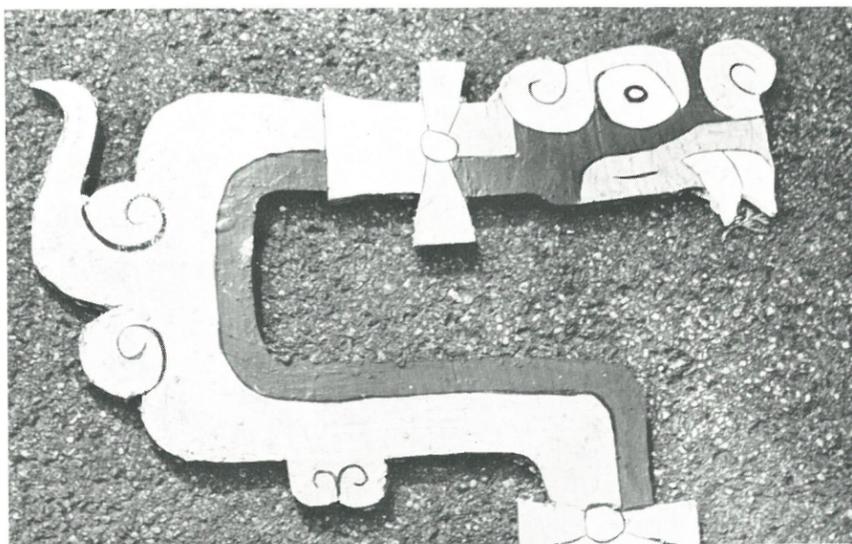
semble, à l'oeuvre entier de l'artiste depuis quelques années.

Contrairement à l'anecdote de Nicole Jolicoeur, qui reporte le spectateur à un imaginaire intelligible mais non visible, celui d'**Helga Schlitter** renvoie à une imagerie encore bien visible, celle de l'art aztèque. L'artiste dévoile ses origines. Loin de l'écraser, l'imagerie aztèque lui permet la création d'un imaginaire propre à elle. L'art d'Helga Schlitter se rapproche de celui de Nicole Jolicoeur à la différence que ses oeuvres jouent avec la forme et non le contenu.

Dans son installation "AZTLAN" (nom d'une ville aztèque disparue vers 1,500 lors de la conquête espagnole), elle réfère à des objets, à des moments d'objet de l'histoire de l'art aztèque. Autant les cactus que les serpents invoquent cette

oeuvres récentes de l'artiste. D'une part, la sémantique de l'installation réfère au contenu de l'ensemble de ses oeuvres, la classification et l'exploration. D'autre part, ce contenu et ses problèmes inhérents n'existe que dans la somme de leurs anecdotes; ici par exemple, un paysage polaire. Or cette somme ne correspond pas simplement à l'histoire complète du père et du fils mais plutôt aux interrogations que leurs recherches suscitent chez une de nos contemporaines. Cet art, que je qualifierais d'"intelligent", utilise les problèmes inhérents à un segment d'histoire. Les contenus des oeuvres sont tous interreliés d'une manière si cristalline que la méconnaissance d'une oeuvre mène inévitablement à l'incompréhension d'une autre. Seules, les baleines racontent une histoire. Juxtaposées à une R-5 et aux autres oeuvres de Nicole Jolicoeur, elles suscitent des interrogations forgées par l'imaginaire de l'artiste. La baleine n'est pas une simple figure mais bien l'image d'un imaginaire.

Nicole Jolicoeur réfère à deux niveaux. En un premier temps, ses baleines illustrent une anecdote, soit celle de l'histoire de Charcot fils, l'explorateur. Les figures de ses oeuvres deviennent les indices de l'anecdote. En un second temps, l'anecdote renvoie aux problématiques qu'elle met à jour dans l'ensemble de son oeuvre. L'art de cette artiste fait pénétrer l'intelligibilité de l'ensemble dans la compréhension du contenu de chaque oeuvre. Le premier niveau de référence satisfait le moment, celui de l'observation, alors que le second niveau renvoie à l'en-



culture. Au contraire de Nicole Jolicoeur, la forme réfère à cet imaginaire: le bronze, le cuivre, l'or et l'argent des pigments nous y renvoient.

La référence évidente des figures fait ressortir avec efficacité ce qui appartient à l'art d'Helga Schlitter. Que cette artiste mette en évidence la source de son trésor fait ressortir son style formel. Par exemple, l'empâtement lui est bien spécifique. Le fond de ciment très texturé se tient à la frontière du rugueux et du lissant et transparait malgré les couches de pigments.

Cet empâtement se retrouve aussi dans ses oeuvres antérieures. Dans ces oeuvres, plus petites et accrochables, nous ne voyons ni animal ni plante exotiques. La texture du ciment varie entre le sablonneux et le liquide. Cette différenciation souligne celles des composantes de ces oeuvres. Ailleurs, dans ses "temples", le grillage, le bois ou le cuivre différencient les fonctions architecturales des espaces qu'ils délimitent. La texture joue un double rôle. Elle délimite un espace et évoque une qualité spécifique au sujet de l'oeuvre. Dans son installation, la forte texturation valorise l'éclat du pigment, mais surtout, l'ancienneté des origines du sujet de l'installation: une ville aztèque.

Suivant ce même procédé, Helga Schlitter utilise la référence de la composition pour réaffirmer le caractère du contenu de son oeuvre. Dans cette installation, elle dispose ses animaux et ses plantes afin que la composition même évoque une atmosphère étrange sans être spécifiquement aztèque. L'irrégularité, l'absence d'angle droit entre les objets et la délimitation très serrée d'un espace clos renvoient le spectateur non pas à l'idée d'une ville aztèque disparue mais à l'idée que s'en fait l'artiste. Tout le jeu se fait entre l'invocation du sujet des objets et l'évocation de la composition. Nous nous situons dans un monde imaginaire où ne domine ni l'art aztèque ni le formalisme moderne, mais l'art d'Helga Schlitter.

Ainsi, les quatre artistes utilisent des procédés opposés pour nous référer à des imaginaires différents. Diane

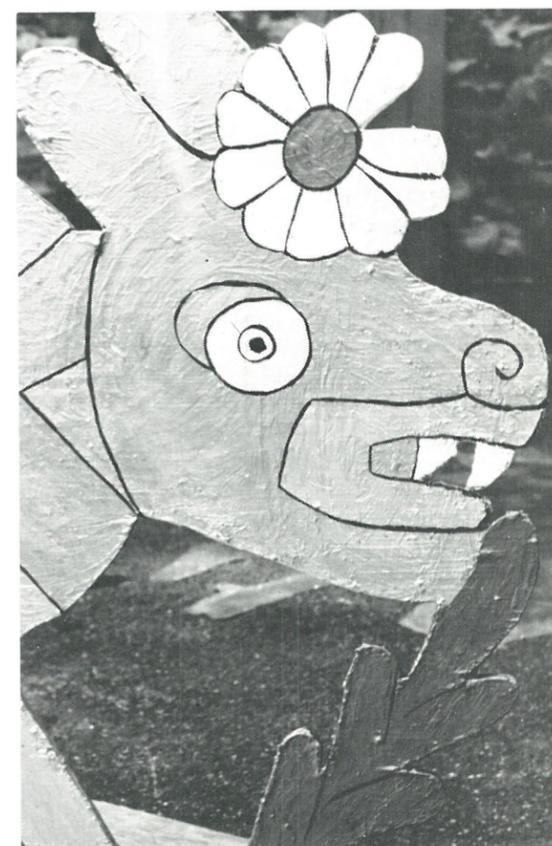
Gugeon construit des éléments architectoniques pour évoquer l'environnement de la "maison". Claude Mongrain propose des interrogations inhérentes à l'observation de la sculpturalité. Nicole Jolicoeur peint une anecdote historique afin de l'intégrer à une démarche rendant complice son sujet et l'interrogation suscitée. Helga Schlitter invoque, par la forme de la figure, un art du passé réaffirmé par une structure nouvelle.

Diane Gugeon, avec ses profils architectoniques et Helga Schlitter avec son iconographie mystique utilisent la forme pour référer l'une, à des éléments architecturaux, l'autre, à l'art aztèque. Chez celles-ci, que la forme suscite la référence n'implique pas automatiquement un même processus. Alors qu'Helga Schlitter utilise le lien étroit entre la référence de la forme et son contenu, Diane Gugeon relie la référence de la forme (élément architectonique) à la référence de son contenu (l'image "cour d'une maison" par exemple).

Chez Nicole Jolicoeur et Claude Mongrain, chaque oeuvre conserve son unicité formelle, mais le contenu réfère à des imaginaires différents. Nicole Jolicoeur renvoie à une problématique intellectuelle propre à elle et à la collectivité à laquelle elle se rattache. Par contre, l'interrogation suscitée dans l'oeuvre de Claude Mongrain s'inscrit dans une autre, plus globale, hors de son imaginaire mais propre à celui de la sculpturalité.

Ainsi, une forme peut se confondre avec une image et l'image a le pouvoir de référer à un imaginaire. Car l'imaginaire est le complice de l'imagination, de la création.

François Lachapelle





LA PART DE ...

Texte de Lisonne Nadeau

Photos: François Lachapelle

Les œuvres présentées lors de l'événement **ARTS VISUELS 84** constituaient autant de réponses à l'invitation de créer une installation extérieure. Il ne faudrait pas omettre de souligner la diversité d'interprétations à laquelle cette invitation a donné lieu. On regroupe en effet sous le substantif "installation" un ensemble considérable de productions pourtant distinctes. Dans ces conditions, il semble que l'analyse patiente et approfondie des œuvres dans toute leur singularité demeure l'unique voie vers une meilleure compréhension de ce médium pour lequel le vocabulaire critique fait actuellement défaut.

LA PART DE L'OIE, œuvre de **Michèle Lorrain** exposée cet été sur le site du stationnement, interroge de façon particulière le statut du spectateur tel que posé par le médium de l'installation. Siège d'un parcours théorique, l'œuvre constitue de surcroît l'objet intimiste d'une entreprise d'appropriation.

L'installation rappelle certaines enluminures françaises des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, non seulement par simple rappel iconique, mais aussi par sa structure spatiale. En effet, qu'il s'agisse de murets, de tours ou de logis, l'architectur-

re constitue un sujet de représentation cher au moyen-âge. De ces bâtiments, le peuple observe l'événement illustré pour nous, regardeurs, dans un but de propagande religieuse ou profane. Résurrection, Annonciation ou illustration du travail des paysans, il est courant de retrouver une même mise en scène: au premier plan, l'événement constitue l'objet du message et, derrière, l'architecture ferme l'espace pictural et loge les spectateurs fictifs. L'événement est ainsi signifié comme objet du regard, objet de curiosité, message à assimiler. Bien plus, par un procédé de transfert aux observateurs illustrés, le

regardeur accède à l'intérieur de la scène par les voies de l'imaginaire.

De même, l'installation de Michèle Lorrain présente des personnages qui, du haut de leur tour, observent un véhicule grillagé à l'intérieur duquel un monde se cache. Centre d'attention de tous les regards, fictifs et réels, le véhicule occupe le premier plan de l'oeuvre. Derrière, et parallèle à ce dernier, le muret s'élève et ferme le champ de vision du regardeur. L'analogie à l'enluminure frappe d'autant plus que l'installation se présente en position frontale par rapport au spectateur entrant sur le site.

Outre cette orientation de l'oeuvre en fonction de l'aménagement du site, l'installation n'entretient avec ce dernier que des liens lâches, tout au moins en ce qui concerne la structure spatiale de l'oeuvre. Il s'agit d'une installation autonome, ne cherchant pas à révéler la morphologie du site. En outre, la potentielle mobilité du véhicule-grillagé (cage sur pattes à roulettes) s'accorde avec le statut temporaire du site. Ce n'est que pour la durée de l'été que le stationnement remplira la fonction d'un lieu d'exposition. De même, tel un décor de théâtre amovible, le muret semble aisément transportable. Le nombre de points d'ancrage de l'oeuvre au site se voit donc étonnamment réduit. Seul le sol intervient ici.

Les deux constructions entretiennent également entre elles des relations formelles relâchées. Elles se situent en parallèle l'une par rapport à l'autre, sans contact, et leurs formes ne se répondent pas. De plus, la structure de bois grillagée peut constituer à elle seule un univers homogène et conceptuellement fermé. Il semble s'y présenter assez d'éléments narratifs pour que sa dépendance à l'ensemble ne soit pas évidente de prime abord.

C'est au niveau du muret de contre-plaqué, situé parallèlement à la cage et illustrant un mur de briques fenêtré, que les liens entre les deux constructions se resserrent et que l'ensemble prend soudainement forme. Aux fenêtres du muret, des personnages posent leur regard sur l'objet même de contemplation du spectateur. Représenté au sol, un dallage de pierres renforce la relation qu'entretiennent ces deux constructions et délimite l'aire de l'installation. Plus que la simple confrontation de deux constructions, il s'agit de la délimitation d'un espace, de la création d'un lieu propice à la circulation.

Si l'installation, par son aspect frontal, ses deux plans parallèles entre eux et ses rappels iconiques, s'apparente à l'art de l'enluminure, cette possibilité de circuler à l'intérieur de l'oeuvre l'en distingue essentiellement. En fait, plus que d'une possibilité, il s'agit d'une nécessité. Les panneaux transversaux du véhicule-cage représentent des scènes quotidiennes d'intérieur que le regardeur ne peut percevoir d'un regard unique et englobant du spectateur. Non seulement le re-

gardeur doit-il fragmenter sa vision à partir d'un point de vue unique, mais il doit en outre se déplacer afin de percevoir l'ensemble de l'oeuvre. La constitution du sens de l'oeuvre nécessite donc un parcours du corps percevant. L'installation de Michèle Lorrain constitue la création d'un lieu destiné aux multiples parcours du corps regardant et non plus, comme en ce qui concerne l'enluminure du moyen âge, d'un lieu fictif destiné au parcours imaginaire du corps par le véhicule du regard.

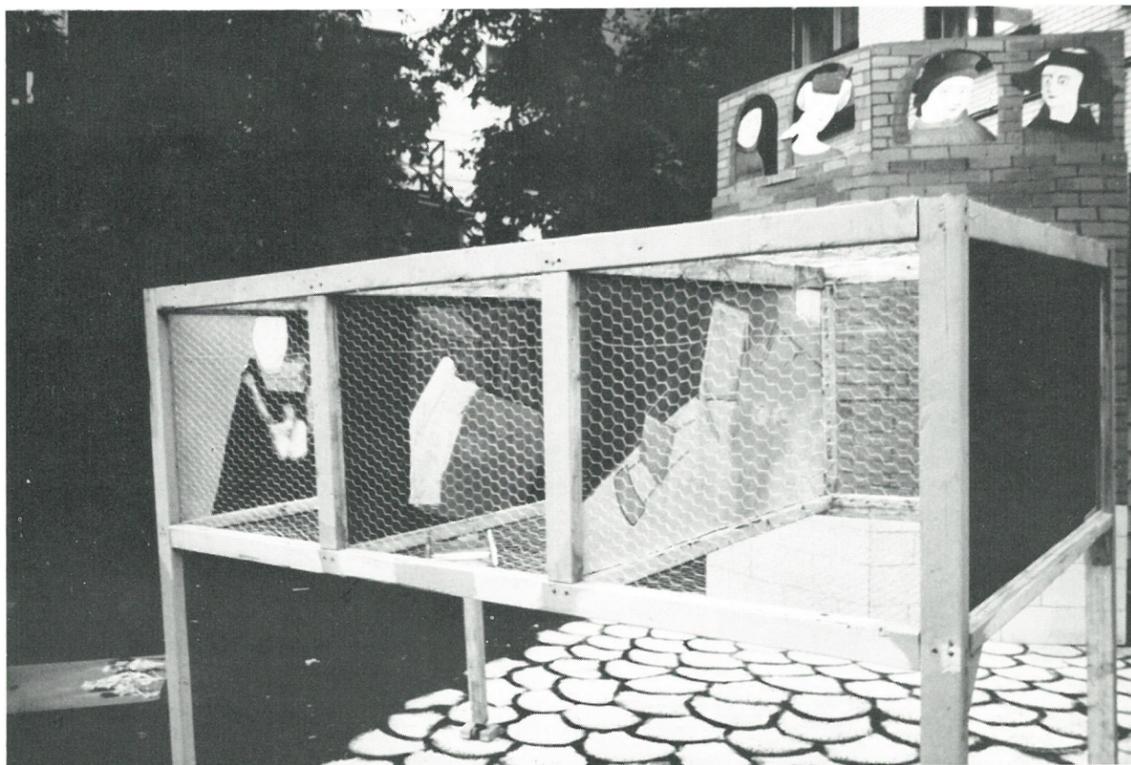
L'installation se situe dans le champs de circulation du regardeur et l'accès à l'intérieur se fait tout naturellement. De par son orientation, l'oeuvre s'offre aux regards. Le véhicule-cage, par ses parois ajourées, laisse entrevoir le muret situé derrière et qui fait face au regardeur. L'oeuvre s'ouvre de toutes parts et ne suscite aucun sentiment de cloisonnement aux premiers contacts. La structure spatiale de l'oeuvre ne contraint donc pas le spectateur. Ceci diffère du principe de l'installation intérieure où le sentiment d'enveloppement au sein d'un espace clos se ressent dès l'abord.

Le regard se pose donc sur la cage où un univers est pris au piège, univers en miniature sur lequel se pose également le regard des personnages du muret. Puis, au moment où le corps se laisse entraîner à l'intérieur de l'installation afin de mieux scruter l'objet de son attention, au moment où, à l'aise, il saisit la structure générale de l'oeuvre et se laisse séduire... les personnages du muret s'imposent par leurs regards et l'oeuvre se referme alors sur le regardeur regardé. L'échelle humaine des personnages accentue ce malaise et une relation de confrontation s'établit entre le regardeur réel et les regardeurs fictifs. Bien plus, ces derniers considèrent le regardeur réel du haut de leur tour, ce qui encode une relation de domina-

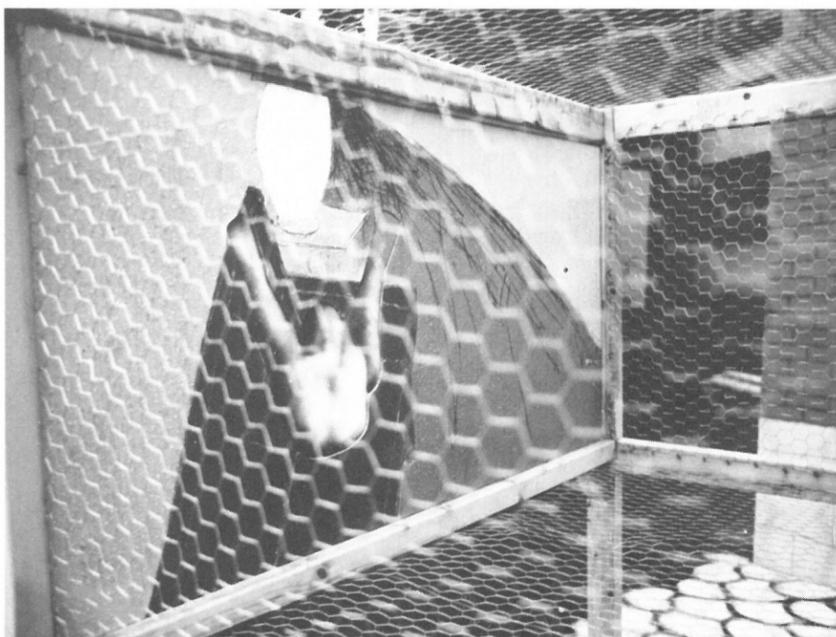
tion. Si le regardeur domine son objet étant donné l'échelle réduite des scènes à l'intérieur des sections de la cage, un revirement des rôles prend ainsi forme. La domination usuelle du regardeur sur son objet se confronte bientôt à sa propre soumission aux regards portés sur lui. Sa lecture prend en fait le statut d'une imixtion par la présence d'un autre regardeur qui semble posséder davantage de droits de citer que le regardeur réel. Curieusement, l'oeuvre semble se suffire à elle-même, fournissant à elle seule les deux paramètres de la perception esthétique: l'objet regardé et le sujet regardant. Or, les personnages du muret et le véhicule grillagé appartiennent au même univers onirique et le regardeur réel se présente alors comme un intrus. Le procédé d'association par lequel le regardeur réel accédait plus intimement à l'événement représenté, fait place à un renversement de pouvoir. La structure souple de l'installation, qui semblait offrir une grande liberté de parcours, se transforme en un enclos coercitif dès que le regard du spectateur croise celui des regardeurs fictifs du muret. L'oeuvre se laisse pénétrer presque par inadvertance, pour mieux prendre par surprise.

Des quatre panneaux de la cage compartimentée, deux sont peints sur chacune de leurs faces. Six espaces picturaux sont ainsi créés et chacune des scènes joue de l'illusion perspectiviste. Chaque pan illustre un espace fictif que l'on croirait adjacent à chacune des sections grillagées. Les espaces fictif (pictural) et réel (sculptural) se confrontent et mettent en évidence le caractère onirique des scènes représentées.

Le caractère intime des scènes de l'objet observé (véhicule-cage) par les regardeurs réels et fictifs, accentue le statut intrusif et impudique des regards por-



La Part de l'oise Installation de Michèle Lorrain



tés sur lui. Si l'on considère l'ensemble de la production de Michèle Lorrain, des récurrences iconiques apparaissent ici. Tout d'abord, le corps humain, corps accessible, sensualité du corps, mais aussi... forteresse du corps. Un corps glisse dans l'installation. La silhouette floue, en mouvement de glissade, confère un statut habitable aux espaces encagés. Puis vient le lit aux draps froissés, lieu du langage du corps, marqué par ce dernier. D'autres indices suggèrent également une présence humaine: chaise à la renverse, livre ouvert laissé là... Un monde d'objets quotidiens desquels se dégage un certain sentiment d'étrangeté: espaces troubles aux perspectives affaissées, renversement d'objets, temps historiques distincts confrontés. Violence, angoisse et peur intimes. À l'intérieur de cette mise en scène, des ouvertures partout, vers un monde plus mystérieux encore puisqu'inaccessible. Un escalier mène on ne sait où, une canne regarde par l'ouverture d'une fenêtre un paysage

que l'on ne peut discerner en son ensemble. Le corps saisit donc ici ses limites et l'imagination prend le relais.

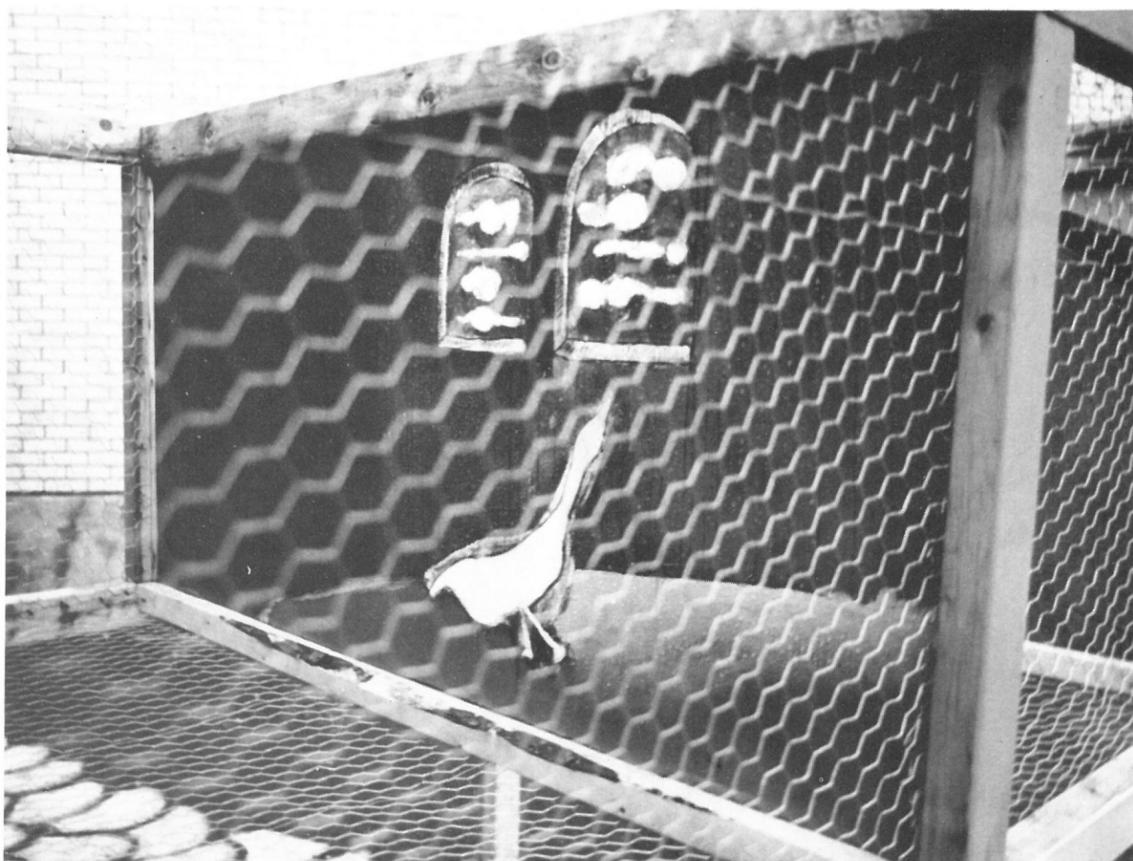
Tel un parcours en labyrinthe, l'installation nous dévoile à pas feutrés son mystère. Au cœur de cette mise en scène se situe ce véhicule-cage... plein d'espace pour le regard, espace vide, espace plein, illusion d'espace. Ce véhicule-cage met lui-même en scène des espaces picturaux mystérieux à l'intérieur desquels d'autres espaces énigmatiques ne se laissent que deviner. Et à l'apogée de cette "mise en abîme" de l'univers de Michèle Lorrain... une boîte de bois, lieu privilégié (arc-en-ciel) de l'enfance, boîte ouverte sans vraiment dévoiler tous ses secrets... Mais ces regards là-haut, si insistants...!

Par ce même procédé de confrontation, une autre installation de Michèle Lorrain a suscité chez moi ce malaise en

tant que regardeur: l'installation présentée lors de l'événement **Montréal tout-terrain** en septembre dernier. Un chat immense, dans le fond d'une cellule, accueille le regardeur en l'indiquant de la main. Je ne suis pas entrée. À gauche, dans la paroi du mur, une cachette, gardée par le chat. Certains y sont allés voir. Là, un monde en miniature, encore une fois. Monde de l'enfance, meublé de vêtements de poupée. Protégeant de plus bel son enceinte, le chat retient l'attention du spectateur sur cet univers assurément très riche puisque tant protégé.

Michèle Lorrain entoure de mystère et d'interdits l'imaginaire qu'elle met en scène et offre ainsi au regardeur un véritable défi. En fait, ce procédé s'avère très séduisant. En suscitant curiosité et questionnement, Michèle Lorrain semble mettre sur table les cartes de la séduction. Mais la séduction n'est qu'un jeu et son enjeu est souvent moins convoité que le désir qu'elle suscite. Or, il n'y a pas de jeu de cache-cache chez Michèle Lorrain. L'aspect séduisant de son oeuvre n'est que conséquence d'un processus plus complexe. D'une part, le regard confrontant des personnages du muret souligne le caractère intrusif du passage du regardeur au sein de l'installation. Cette confrontation pose l'intrusion du regardeur comme trait spécifique du médium de l'installation. D'autre part, et surtout... la pudeur. Les personnages du muret agissant en tant que gardiens de l'intime. Entre la destinée de l'oeuvre d'être exposée et le désir de construire une "histoire" intimiste et pudique, vient la nécessité de jeter de multiples voiles. Cet acte de défense, défense devant le regard inquisiteur des voyeurs que nous sommes, résout le paradoxe d'une discrétion... désirant s'exhiber.

Lisanne Nadeau



Gilbert Boyer

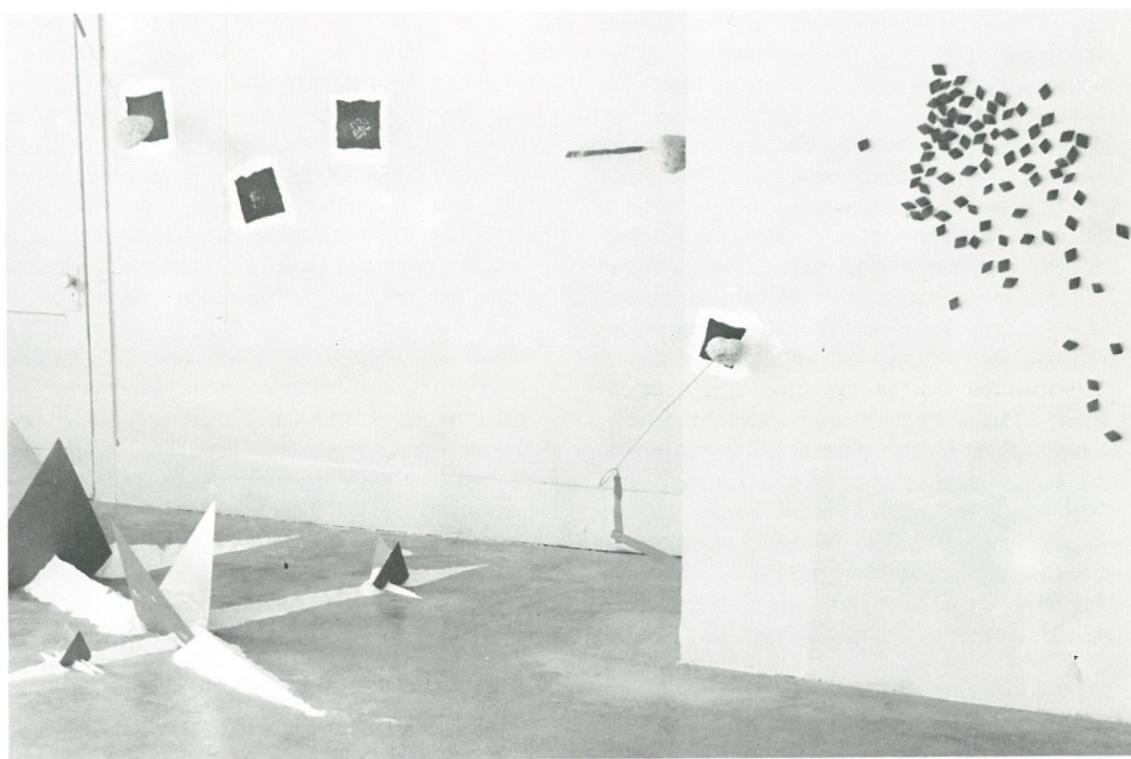
Installation en dérive

Texte de Chantal Boulanger

photos: Gilbert Boyer

Si on envisage historiquement l'installation, on constate, dans un premier temps, qu'elle a été générée par un processus de désignation plutôt que de signification. Son impulsion première fut d'"indiquer" des modes inédits d'appropriation de l'espace: le sujet, l'objet et la pratique (cf. Kristeva). Autrement dit, le geste d'installer pointerait d'abord et avant tout une intentionnalité, une volonté de formuler et d'inscrire différemment des espaces. L'artiste fait alors de son oeuvre une place sémiotique où s'amalgament la production de sens et son éventuelle transformation par le regard, tous les regards des passants. Dans cette optique, l'installation fonctionne comme un langage poétique, et dans son élaboration et dans le décodage que nous en faisons. Poétique devant être ici envisagé sous l'angle de sa fonctionnalité propre, c'est-à-dire un arrachement à la linéarité. Comme pratique, l'installation a cristallisé un certain nombre de problématiques: la pragmatique, le rapport au lieu réel, la dépendance ou l'autonomie des objets vis-à-vis ce lieu, l'espace/temps, le questionnement de l'appareillage critique lorsqu'il est confronté à une réalité aux contours mouvants et aux formes en constante mutation. La perception de l'installation est plurielle, elle se fait et se défait au gré des itinéraires, comme si les frontières de l'oeuvre étant flottantes, le signifié ne se trouvait jamais clos. L'oeuvre de Gilbert Boyer sera envisagée en tant que lieu virtuel, "voie d'accès" au sens, plutôt que totalité signifiante, comme mise à vue des contradictions qui sous-tendent la trajectoire signifiante.

Installation en dérive... nous pénétrons dans une aire sectionnée par une ligne de démarcation plus ou moins floue. La pièce aux allures de petite chambre à coucher se travestit en espace dichotomique et décentré, ce qui, en conséquence, établit un rapport au lieu tout à fait ambigu. D'un côté de la salle, des objets sont posés tant au sol qu'au plafond ou sur les murs. La charge onirique y est très forte, les formes évoquent: croissants de



lune, constellations ou cerfs-volants. De l'autre côté et leur faisant face, leurs ombres sont dessinées. Le centre signifiant semble refusé (quel est le point de ralliement de ces contraires?), aussi le déplacement dans l'oeuvre repose-t-il sur un principe de retournement et d'alternance: de la réalité physique des objets à leur trace peinte à la manière d'une ombre. Ce travail pose donc de façon exemplaire le fondement de toute installation, c'est-à-dire la réversibilité perceptuelle comme conséquence de sa diversité.

Debout sur cette ligne de démarcation, on n'hésite pas longtemps avant de se diriger du côté du théâtre d'objets, dans l'antériorité de la représentation, dans le temps réel des objets; comme si l'on pensait trouver là "la cause préalable qu'il s'agit de convoquer"(1). Dans cette section, se côtoient de petites photos incrustées dans le mur à l'aide de plâtre, des discoboles illuminés, une métaphore de vaisseau spatial construit avec des matières aussi peu compatibles que le métal et la farine. Ces objets ne racontent rien, ils ne concourent pas à l'élaboration d'un microcosme fictif indépendant du lieu. Ils viendraient plutôt exacerber la présence physique de la salle, le côté "laissé tel quel". L'artiste n'ayant pas jugé bon de donner à cette partie de la pièce l'allure galerie, tous les défauts y sont apparents. Les éléments ont été "déposés" afin d'établir un rapport aux choses de type "référentiel". Le relationnel prime sur l'intégration des propriétés de l'espace. L'"arrangement" des pièces vise à le confronter à leur empreinte, au reflet de leur existence, presque à leur négation. Et l'on ose à peine marcher dans cette zone trop blanche, de peur de profaner les marques diaphanes de quelque mystérieux transfert. La propreté a sans doute ici à voir avec la distance de la représentation. L'affrontement de l'immanence de l'objet réel avec sa trace, réactive conséquemment le débat sur l'illusion du référentiel.

Comme si l'on pouvait réduire la salle à une construction en carton que l'on plierait sur la ligne pointillée afin d'estamper des images pour obtenir leur envers...

Installation en dérive..., parce que dans cet espace illimité, non assujéti aux lois de la mimésis, d'incessants retournements sont conditionnés par la cohabitation du signe et de son référent. Incentré, l'espace japonais est aussi réversible. Le corridor Shikidai (château Nijo) peut s'inverser, sans conséquence, de haut en bas, de droite à gauche, il s'ouvrira toujours au vide, sur un temps infini(2). Ici, le renversement se fait de la présence de la matière à l'absence du vestige. L'installation a proposé un nouveau rapport à la représentation de par la pragmatique du passage. Par l'oeuvre de Gilbert Boyer, le genre s'enrichit de passages particuliers, ceux-ci s'effectuant de la catégorie de l'icône à celle de l'index et vice-versa. Rosaline Krauss a d'ailleurs hissé l'index au rang de modèle théorique,

de trait de la modernité. À l'esthétique de la ressemblance, de la mimésis a succédé celle du contact, de l'index. Cette catégorie du signe qui, selon Pierce, exige la présence physique du référent, Krauss en fait une rubrique, un outil pour l'analyse. Il aurait pour synonyme: le photographique(3).

Il était et il n'était pas: l'artiste a aménagé un lieu pour la dialectique, pour un procès du regard. La mise en image implique toujours une projection et la section blanche de la pièce joue le rôle d'écran. Est-ce à ce point qu'intervient le photographique? Tout processus photographique nécessite une surface d'inscription, une projection lumineuse, un sujet à cadrer. Tout produit photo se substitue à la réalité photographique. Ce travail a de photographique son intention de capter le reflet, son désir d'inscrire, de fixer le passage du temps. Comme la photo, cette oeuvre montre un "acte iconique en procès, quelque chose que l'on peut concevoir sans tenir compte de ses circonstances, sans faire littéralement l'épreuve: quelque chose qui est donc à la fois et consubstantiellement, une image acte..."(4). Ce dernier terme invite à considérer que l'oeuvre nous introduit simultanément au geste de production et à l'acte de sa réception. La prédominance de la dimension pragmatique s'affirme par le biais de cette relation indiciaire aux éléments concrets de l'installation. Impossible de s'abstraire de la double présence du réel et de sa représentation: le sujet se positionne au coeur de leur connexion dynamique. C'est l'indicialité spatiale.

Cependant, index et photographique ne sont pas toujours en adéquation. Sur le plan temporel, l'index s'amenuise. C'est que l'écran ne nous renvoie pas une ombre portée mais bien une ombre dessinée. Non plus l'instantanéité de la prise de l'image (couper, projeter) mais son élaboration lente par le dessin, le décalage du faire et de la construction, touche par touche, ligne par ligne. L'index recule au profil



de l'icône. Les ombres dessinées ne sont pas, comme les ombres portées, dépendantes de la proximité physique du modèle. Elles lui signifient un écart de configuration et marquent une scission temporelle. Elles acquièrent une temporalité propre et entrent dans une autre durée. L'acte photographique n'a jamais cessé de revendiquer cette spécificité de la coupe temporelle, laquelle établit une séparation entre temps actif et temps figé, entre celui du référent et celui du signe. Le sujet tente de capter cet écart.

Mais Gilbert Boyer a détourné la fonction photographique puisque l'avant du geste est mis en présence de l'après de la mémoire des choses, de leur empreinte. Le poids du réel n'aura donc pas été occulté pour nous permettre de vérifier l'impossibilité de faire coïncider le réel avec sa représentation.

Chantal Boulanger

NOTES

- 1- P. Dubois, "L'ombre, le miroir, l'index", *Parachute*, n° 26, 1982.
- 2- Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970.
- 3- Rosalind Krauss, "L'art des années 70 aux États-Unis", Notes sur l'index, *Macula*, n° 5/6, 1979.
- 4- P. Dubois, "Le coup de la coupe", *Cahiers de la photographie*, n° 8, 1983.

LA CHAMBRE BLANCHE

CALENDRIER DES ACTIVITÉS POUR 1985

EXPOSITIONS

DU 15 JANVIER AU 10 FÉVRIER ANDRÉ PELLETIER
 JEAN THÉBERGE



DU 15 FÉVRIER AU 24 MARS **MOBILIER
 D'ARTISTES**

DU 26 MARS AU 21 AVRIL MICHEL DAIGNEAULT

DU 26 AVRIL AU 02 JUIN EXPOSITION DES
 MEMBRES DE LA
 GALERIE

RÉSIDENCES D'ARTISTES

DU 15 FÉVRIER AU 24 FÉVRIER MIREILLE PERRON

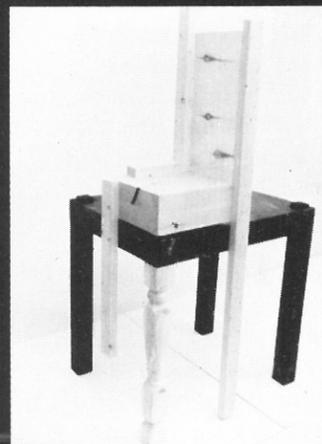


DU 26 FÉVRIER AU 14 AVRIL SYLVIE BOUCHARD

DU 16 AVRIL AU 02 JUIN SHELAGH KEELEY

Mobilier d'Artistes.

GAÉTAN CANTIN • FRANCINE DUBOIS • PIERRE-YVES
 DUPUIS • SUZANNE JOUBERT • PIERRE LAROCHELLE
 MICHEL PARENT • GUY PELLERIN • BÉATRICE REUILLARD
 MAXIME RIOUX • HÉLÈNE ROCHETTE • BRADLEY STRUBLE
 PIERRE TRAIN



À LA CHAMBRE BLANCHE

du 15 février au 24 mars.

Vernissage le 15 février, 20h00.

NOUVELLES ACQUISITIONS DU CENTRE DE DOCUMENTATION EN ART ACTUEL:

Avant-scène de l'imaginaire/ Theatre of the Imagination.

Françoise boulet, Geneviève Cadieux et Sandra Meigs. Catalogue d'exposition du Musée des Beaux-Arts de Montréal, déc.'84-janv.'85.

Chromaliving.

Catalogue abondamment illustré d'une exposition organisée par le groupe torontois Chromazone en 1983 dans les locaux désaffectés du "Harridge's store". 150 participants. Textes de Andy Fabo et Janifer Oille. 1983.

François Morellet: systèmes.

Catalogue d'une exposition organisée par la Albright-Knox Gallery de Buffalo et présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, oct.-nov.'84. Textes de Jan van der Marck et Charlotta Kotik. Traduction française incluse. 1984.

Subject in pictures.

Regroupant les oeuvres de Shelagh Alexander, Janice Gurney, Nancy Johnson, Sandra Meigs, Joanne Tod, Shirley Wiitasak. Catalogue d'une exposition de la YYZ de Toronto, organisée par Philip Monk. Textes de Philip Monk. 1984.

Artists Design Furniture.

Meubles d'artistes de plus de 60 américains des dernières années. Textes de Denise Domergue. 230 ill.. 1984.

Furniture as Art.

Catalogue d'exposition de l'Alberta College of Art Gallery organisée par Bradley Struble. 11 ill.. 1981.

NOTRE PROCHAIN "CHAMBRE BLANCHE" SERA CONSACRÉ AU THÈME DU "MOBILIER D'ARTISTES".