

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

## APPARAÎTRE

14 octobre 2017 – 28 janvier 2018

Commissaire invité : Daniel Proulx

### Texte de présentation dans la salle

Ces œuvres ont été choisies, car elles mettent en évidence ce qui *fait événement*, c'est-à-dire ce qui est *donné à voir* par les artistes et qui brouille de manière définitive la dichotomie apparente de la picturalité et du pictorialisme. Chaque fois qu'un artiste *fait voir*, on peut dire qu'il *fait événement*, au sens de ce qui émerge dans l'intimité de la rencontre du spectateur et de l'œuvre. Cette sélection examine la nature même des œuvres, de ce qui les compose, car chacune d'elles cherche, par l'image, l'essence de l'image.

Pour rendre intelligibles les stratégies utilisées par les artistes, les œuvres sont toutes accompagnées d'un cartel long et regroupées autour de cinq problématiques : les sens (vue, ouïe et toucher), la forme, le paysage, l'imaginaire et la gestualité. Le but est de faire *apparaître*, par-delà la représentation, ce que les œuvres disent d'elles-mêmes pour que l'observateur puisse se les approprier.

On caractérise souvent notre époque comme celle de la civilisation de l'image, car les images ne sont plus seulement des représentations fidèles de notre monde : elles peuvent être la source d'une réalité autre. Dans ce contexte, revisiter les réflexions proposées par les arts visuels s'avère un moyen critique de repenser l'*apparaître* du monde.

### Yves Gaucher (1934 - 2000)

*Le cercle de la Grande Réserve # 3*, 1965

Acrylique sur toile

94,4 x 91,4 cm

Don de William Hechter

N.A.C. : 2000.62

Sans être un signataire du *Manifeste des plasticiens* (1955) qui affirmait, en opposition au travail des automatistes, que l'œuvre d'art est moins la création de celui qui l'exécute que de celui qui la regarde, Yves Gaucher, avec son travail, en représente certainement l'un des prolongements les plus spectaculaires. Il doit à son expérience événementielle des

œuvres de Mark Rothko l'étincelle de son travail plus expérientiel, associé généralement à l'art optique. En 1974, Gaucher se souvient de l'effet, et cite :

Ce n'est pas ce que vous voyez [...] ce n'est pas ce que vous analysez [...] mais c'est l'extase dans laquelle vous pouvez être plongé à cause de l'œuvre. Vous êtes complètement envoûté [...] mais le spectateur devait prêter son concours. (NASGAARD, 2013, p. 89)

Gaucher décrit précisément ce qui *fait événement* et situe l'un des aspects les plus importants des œuvres des plasticiens du Québec, c'est-à-dire que le spectateur doit prendre le temps et accepter de se laisser envoûter par l'œuvre. Même s'il est possible de réduire instantanément l'œuvre à ce qui la compose, une couleur et quelques formes géométriques, cette réduction n'a aucun lien avec l'expérience de la couleur proposée : seul un regard soutenu peut la faire *apparaître*.

Sur le plan formel, les plasticiens s'inspirent des approches non dualistes. Là où Molinari se réfère au « principe de non-identité » de Korzybski et Tousignant à la « non-détermination », Gaucher déclare que ses tableaux traitent de « relations d'indétermination ». L'enjeu réside ici dans la couleur qui se donne à voir alors qu'elle est elle-même transformée par les autres couleurs, ce qui empêche la perception d'une couleur unique lorsque le spectateur regarde l'ensemble du tableau. L'aspect rythmique et cinétique du système est une sorte de propriété émergente. *Le cercle de Grande Réserve* n'échappe pas à cette logique contradictoire qui implique la perception d'antagonismes chromatiques qui, en cristallisant des « rapports d'indétermination », font *apparaître*.

### **Claude Tousignant (1932 - )**

*Écran chromatique AL-13*, 1988

Acrylique sur aluminium

122 x 122 cm

Don de Patrick Charlebois

N.A.C. : 2012.06

La recherche picturale de Claude Tousignant commencée au début des années 50 l'amène, dès 1956, c'est-à-dire quelques mois après l'apparition du *Manifeste des plasticiens*, à créer une œuvre qui passera à l'histoire. *Monochrome orangé*, comme son nom l'indique, est un monochrome de couleur orangée. L'œuvre du peintre de 24 ans, entre l'avant-garde et le calembour, était difficile à assumer. Mais sa fréquentation de la peinture américaine et notamment de Barnett Newman l'a confirmé dans ses recherches sur la

couleur et dans le raffinement d'œuvre-objet. Comme il le dit lui-même : « Ce qui m'intéresse, c'est que les tableaux soient des *êtres*, non des *représentations*. » Après avoir exploré la syntaxe des cercles concentriques dans *Transformateurs chromatiques*, *Gongs* et *Accélérateurs chromatiques*, il revient, à partir de 1978, à un travail monochrome. C'est dans le cadre de ce travail plus récent que s'insère l'*Écran chromatique* présenté.

Ce retour au monochrome l'amène à proposer, non pas des œuvres autonomes, mais l'autonomie de ce qui y est peint. Au sens le plus étymologique, il propose une *pictoria*, car ce qu'il présente c'est de *la peinture (pictoria)*, une image totalement affranchie des lois de la nature. En vidant complètement la peinture de toute signification et représentation, Tousignant souligne par excellence l'*être* spécifique du tableau. En d'autres mots, le monochrome chez Tousignant est une forme de saturation par le vide, car il n'est pas possible de dire plus sur la peinture avec moins.

Il s'agit d'une recherche formelle hors de l'anecdotique, des apparences ou de la représentation et, surtout, résolument atemporelle. Cette absence absolue de référence impose en retour une présence totale au spectateur, ce qui le ramène à la conscience de sa perception, une présence *évidentielle*, terme forgé par le peintre pour décrire sa peinture. Cette présence *évidentielle* ne réfère qu'à l'*être même* du tableau. Cette œuvre non narrative certes ne raconte rien, mais ne dit pas davantage ; elle se donne à voir comme un objet de couleur, sans plus. Son *apparaître* ne fait rien apparaître ; sa présence est événement.

### **Denis Juneau (1925 - 2014)**

*Sans titre*, 1981

Gouache sur papier

25 x 33 cm

Don de Diana Nemiroff

N.A.C. : 2015.29

Maître de l'abstraction géométrique, Denis Juneau mène sur plus d'un demi-siècle une recherche rigoureuse sur les structures rythmiques des couleurs et sur leur potentialité. À la différence de Gaucher et de Tousignant, Juneau propose des peintures moins astreignantes, car il travaille essentiellement la composition par des moyens formels : géométrie, couleur, symétrie, transparence, mouvement, etc. Son travail se rapproche davantage de celui de Kandinsky dans sa série de *Compositions*, même si le travail de Juneau est beaucoup plus épuré visuellement. Il en témoigne : « J'essaie d'illustrer le mouvement dans le monde, le mouvement nucléaire, le mouvement perceptuel dans l'espace, la vibration invisible du son, le mouvement du battement de nos cœurs. »

Cette gouache sur papier rappelle implicitement l'histoire philosophique et métaphysique de la couleur. La plus célèbre des théories de la couleur (*Farbenlehre*) est probablement celle de Goethe. Il y met en valeur le rapport entretenu par l'humain à la couleur, dont il s'intéresse aux effets subjectifs. La *Farbenlehre* est donc moins une théorie qu'une exploration de la couleur ; voilà pourquoi il conclut son traité en affirmant :

Tout ce qui précède a été un essai pour montrer que chaque couleur produit un effet défini sur l'être humain, et qu'elle révèle par là sa nature essentielle à l'œil aussi bien qu'à l'âme. Il s'ensuit que la couleur peut être utilisée à certaines fins physiques, morales et esthétiques. (*Farbenlehre*, § 915)

Goethe avait invité les philosophes et les artistes à poursuivre et à compléter ses recherches. Invitation entendue par Kandinsky lorsqu'il publie sa théorie de la couleur intitulée *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Cette gouache sur papier de Denis Juneau s'ancre dans cette tradition d'exploration lancée par Goethe. Son travail, comme celui de plusieurs peintres associés aux plasticiens, s'inscrit dans la lignée des travaux traditionnels sur la couleur et de la force perceptive qu'elles induisent chez ceux qui les regardent et les expérimentent.

### **Christian Kiopini (1949 - )**

*Blue Volcano*, 1995

Acrylique sur contreplaqué

246 x 190 cm

Don de l'artiste

N.A.C. : 2000.13

*Blue Volcano* de Kiopini, comme l'*Écran chromatique* de Tousignant, participe de l'image objet. Si Tousignant interroge la matérialité de la couleur, Kiopini explore l'espace de *la peinture (pictoria)*. Une peinture qui se *voit* comme une expérience *haptique*, comme une expérience « propre au toucher ». Comme dans la grande famille des plasticiens, l'artiste considère le recours à la peinture monochrome comme un catalyseur qui favorise l'expérience perceptive, mais ce n'est pas tant celle de la couleur qui est visée que l'expérience spatiale, voire haptique.

Ici, la texture de l'œuvre n'est pas produite par la matérialité de la peinture, mais plutôt par la superposition de canevas, ce qui explicite le rapport de la toile à l'espace, par une sorte de mise en abyme du canevas. La pointe qui émerge de l'espace et qui attire toute l'attention, de même que la courbe du canevas dans le bas du tableau viennent dynamiser l'espace conique qui se dégage de l'expérience haptique du tableau. Par rapport à

l'opposition apparente des domaines de l'haptique et de l'optique, rappelons simplement que « les qualités tactiles de l'expérience ne sont pas nécessairement liées à la mobilisation de la main ni à sa représentation, mais dépendent de l'implication directe de la sensibilité tactile du participant dans la texture et le rythme des images. » (MOUJAN, 2013, § 6) Une stratégie dont tire pleinement profit Kiopini.

### **Jacques Hurtubise (1934 -2014)**

*Nadine*, 1967

Acrylique sur toile

240 x 243 cm

Don de Jacques Toupin

N.A.C. : 2017.09

À partir du milieu des années 60, sous l'influence des plasticiens, Jacques Hurtubise radicalise sa démarche et formalise géométriquement la tache, ce qui l'amène à réaliser une série de tableaux aux noms de femmes. *Nadine* en est un excellent exemple. Derrière la symétrie apparente de l'œuvre, un regard attentif oblige au constat suivant : il n'y a aucune forme identique, comme il n'y a jamais deux taches identiques. Une tache est une marque saillante qui occulte une surface. Par définition, une tache est ce qui cache la réalité originale de quelque chose. En donnant à voir des taches-motifs, Hurtubise renverse la structure spatiale de l'image. Il ne s'agit plus d'une image qui se révèle en se donnant à voir dans une complète transparence, comme chez Tousignant, mais d'une image qui se révèle par ce qui la cache. L'ambivalence de la tache-motif, qui, en occultant une surface, se donne elle-même à être vue, est ici amplifiée à son paroxysme dans *Nadine*, car il est impossible de distinguer le fond de la forme. Sont-ce les formes rouges ou les formes bleues qui sont des taches ? Il est impossible de le déterminer. Ce qui fait événement provient justement de cette indétermination de l'*apparaître* entre le fond et la forme de l'espace visuel.

### **David Bolduc (1945 - 2010)**

*Cardinal Points*, 1977

Acrylique, gel et poudre métallique sur toile

175,2 x 175,2 cm

Don de Patrice et Andrée Blouin

N.A.C. : 2004.36

Si les photographies chez Holly King ouvrent un territoire imaginaire aux potentialités symboliques virtuellement infinies, Bolduc explore directement le langage symbolique par des formes abstraites et simples qui induisent une sorte de lyrisme poétique. Les traits de couleur qui se croisent au centre de *Cardinal Points* sont comme une rose des vents qui, plutôt que de nous diriger vers le monde extérieur, désignerait un point de repère et d'entrée dans l'univers de celui qui l'observe.

Bolduc est souvent catégorisé comme un peintre de la « décoration formaliste abstraite », car les éléments centraux de ses œuvres peuvent être décrits comme « décoratifs » ou « ornementaux ». Mais l'expression apparaît mal choisie. Même s'il ne s'agit pas, chez Bolduc, d'être absorbé dans un phénomène optique ou dans une fiction picturale et bien que le tableau retienne l'observateur dans le monde concret de l'expérience ordinaire, la forme centrale du tableau n'est pas seulement une décoration allégorique, mais un symbole, c'est-à-dire un signe concret qui évoque, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir.

Le signe au centre du tableau a le pouvoir de concrétiser le monde intérieur de l'observateur, il a la capacité de susciter de l'*apparaître*. Il n'est pas décoratif, il n'est pas allégorique, il est symbolique. Cette image symbolisée possède une portée universelle, car son *apparaître* sera déterminé par nos expériences personnelles, par nos souvenirs.

La tension entre l'intériorité et l'extériorité passe souvent par la notion de mémoire, car si, d'un côté, une mémoire s'acquiert en intériorisant un élément extérieur à soi, de l'autre, dire une mémoire consiste à extérioriser un contenu interne. C'est la tension entre *faire* la mémoire et la *dire*. Tension qui, dans les deux cas, produit des événements-mnémiques. Elle fait *apparaître* ce qu'il y a d'universel dans la perception humaine en dévoilant le processus événementiel de la production d'images-mémoires.

### **Mario Côté (1954 - )**

*CS 13 [421 – 455]*, 2012

Acrylique sur toile

178 x 127 cm

Don de l'artiste

N.A.C. : 2016.05

Entendre la peinture : voilà ce que propose Mario Côté dans cette série d'œuvres. Les motifs ne correspondent pas ici à une recherche formelle sur les couleurs ou les formes ; formes et couleurs sont plutôt dictées par la transcription de la partition de la pièce composée par Morton Feldman et intitulée *Crippled Symmetry*. C'est le strict protocole de transcription qui fait *apparaître* le motif.

Si « traduire, c'est trahir », c'est parce qu'une perte de sens survient lors du processus de traduction, qui risque de trahir le sens originel. Or, le travail de Mario Côté permet de voir la musique de Feldman, mais ce qu'il fait voir cache par le fait même un mouvement d'inadéquation entre ce qu'on entend et ce qu'on voit, un décalage qui ouvre sur une infinité de variations. Un décalage qui déploie un espace de dialogue qui correspond au processus d'intériorisation opéré par l'artiste, car pour établir un strict protocole de traduction, l'artiste devait s'assurer de sa viabilité pour l'ensemble de la pièce, avant même d'avoir donné le premier coup de pinceau. Une fois libérée du protocole, l'œuvre se découvre à l'artiste au fur et à mesure qu'il la réalise. L'œuvre est la représentation allégorique du protocole. Son apparaître n'est pas dans l'œuvre ni dans la perception de l'œuvre : c'est le protocole de transcription qui la fait *apparaître*.

La mise en relation de la musique et des arts visuels n'est pas unique à Mario Côté. Au Québec, l'une des premières séries d'œuvres qui positionneront Yves Gaucher dans la mouvance des plasticiens a été inspirée par la musique d'Anton Webern.

### **Louis Comtois (1945 - 1990)**

*Sans titre*, 1977

Acrylique sur toile

157,7 x 301,7 cm

Don de Suzanne Bélanger

N.A.C. : 2003.23

Ce triptyque est caractéristique de la recherche picturale des années 70 de Louis Comtois. L'infime variation chromatique entre les trois parties du tableau compose un espace que l'on peut qualifier de « paysage ». Même si, dans le langage courant, la notion de paysage est associée aux beautés de la nature, elle est beaucoup plus vaste et qualifie en fait une forme de rapport à l'art. Sans proposer de définition formelle, trois éléments peuvent retenir notre attention. Il y a d'abord le fait qu'un paysage est toujours une *composition*, un assemblage, dans le sens qu'il s'agit d'une juxtaposition d'éléments qui font événement, c'est-à-dire qui font *apparaître* une dimension du monde qui n'était pas visible autrement. Ensuite, le lieu du paysage est autant dans le monde empirique que dans l'œil de celui qui regarde, notamment parce que le paysage entretient une relation de coexistence avec le réel, car sans réalité à percevoir, il n'y a pas de paysage ; celui-ci n'existe que dans l'imaginaire de celui qui le perçoit. Le paysage est un *lieu imaginé* qui, parce qu'il transpose le réel dans l'imaginaire, provoque une sorte d'*immersion*. Lorsqu'on regarde un paysage, on se sent bien souvent englouti par lui, car il a la capacité de renverser pour un instant le proche et le lointain dans un milieu imaginé. Reste que la manifestation d'un paysage n'est pas de nature objective, la perception du paysage est

même arbitraire, comme le dit Louis Comtois : « L'interaction ne peut être que sentie. C'est une affaire d'émotion. On reçoit le choc ou pas. Si vous ne le recevez pas, c'est que le dialogue ne s'établit pas entre l'œuvre et vous. » (SCHÜRMAN, 1975, p. 27) Mais pour recevoir le choc, une condition minimale est exigée : il faut être là, il faut être présent. C'est un paysage ramené à sa plus simple expression.

**Isabelle Hayeur (1969 - )**

*Île de Vincent*, 2011

Impression au jet d'encre montée sur aluminium

91 cm x 203 cm

Don de l'artiste

N.A.C. : 2017.06

Dans la série *Underworlds*, le travail d'Isabelle Hayeur est plus proche de la notion courante de paysage, puisque les photographies sont prises en nature et que l'eau domine leur composition. L'artiste se détache cependant de la tradition paysagiste du pictorialisme qui cherchait à rendre visible la sublimité de la nature, car le spectateur est inversement placé devant des images asphyxiantes. Outre le propos écologiste criant l'urgence d'agir à l'égard des changements climatiques au péril de notre propre noyade, de notre asphyxie, l'absence contemplative ouverte par cette eau atrophiée rend possible un certain espoir. Au cœur de ce désert sous-marin, vis-à-vis de ce vide, il faut se rappeler que lorsqu'une chose est définie, il ne reste plus rien à faire pour l'imagination. L'indéfini au contraire pave le chemin de l'infini. La *composition* de ce paysage, par cette ligne d'horizon *immergé*, rappelle que, même si notre rapport au paysage est imaginé, la relation entretenue avec lui est bien réelle.

**François Lacasse (1958 - )**

*Grande Pulsions IX*, 2008

Acrylique sur toile

189,5 x 152,5 cm

Don de l'artiste

N.A.C. : 2016.04

*Grande Pulsions IV*, 2007

Acrylique sur toile

189,5 x 152,5cm



Don de l'artiste  
N.A.C. : 2016.03

Derrière ces formes organiques, figées comme de la lave refroidie, le regardeur note immédiatement la technique de réalisation parfaitement maîtrisée par l'artiste. Ici, le processus de fabrication de l'œuvre fait partie intégrante de l'image proposée par François Lacasse. La technique et le geste participent directement à ce qui est donné à voir. Si La Rue a rendu visible le support de l'image et Trousignant la peinture sans matérialité, Lacasse donne à voir la peinture (*pictoria*) dans l'œuvre (*pictura*). Dans la série des *Grandes pulsions*, la matérialité de la peinture fait image, et, parce que cette matérialité est issue d'un geste contrôlé, l'artiste est assujéti à un lâcher-prise, car aucune reprise n'est possible. Le protocole établi pour la réalisation de ces peintures laisse place à l'*accident*. En fait, c'est un peu comme si Lacasse faisait cohabiter la leçon des automatistes et celle des plasticiens.

Un accident doit se comprendre comme la trace concrète d'une réalité physique rendue manifeste par une activité intentionnelle ou psychique. En ce sens très précis, la peinture de Lacasse est accidentelle, car un geste ne peut jamais être totalement contrôlé. Même les gestes apparemment maîtrisés par la répétition ou par des protocoles ne sont pas à l'abri d'une part d'incertitude. D'ailleurs, le protocole de fabrication des *Grandes pulsions* est clair. Lacasse détermine d'abord arbitrairement neuf points répartis uniformément sur la surface et se fixe deux règles : « Lorsqu'une coulée arrive à un des bords de la toile, elle doit se tourner vers l'intérieur, et lorsqu'elle arrive aux bords d'une autre couleur, elle doit s'arrêter. » Au-delà de ce protocole, pour obtenir l'effet visuel désiré, l'œuvre doit être exécutée à plat, car il travaille avec de la peinture liquide, et elle doit être accomplie en quelque sept heures, car, pour que le procédé fonctionne, la peinture ne doit pas avoir séché. La peinture est aussi préparée quelques jours d'avance dans des tasses à mesurer numérotées séquentiellement, ce qui permet à l'artiste de s'assurer qu'il n'y ait pas de bulles d'air ; cette préparation montre aussi que la succession des couleurs n'est pas fortuite : seule la forme qui *apparaît* reste soumise au hasard.

Lacasse orchestre l'image, mais l'indétermination entraînée par les gestes, les infimes différences dans la viscosité, la vitesse d'exécution, la hauteur de la main, la porosité de la toile et par le simple hasard font que l'image qui s'incarne au moyen du geste risquera d'être fort différente de la précédente.

### **Michel Campeau (1940 - )**

*Sans titre 0996*, série *Chambre noire*, 2005-2006

Tirage au jet d'encre, 2/12

107 x 84

Don de Jacques Toupin  
N.A.C. : 2013.06

*Sans titre 6778*, série *Chambre noire*, 2005-2006

Tirage au jet d'encre, 3/12

107 x 84

Don de Jacques Toupin  
N.A.C. : 2013.09

La série de photographies *Chambre noire* de Michel Campeau est aux antipodes du travail de Lacasse quant à la question de la narrativité, car si le geste, chez Lacasse, est montré en lui-même et sans narrativité, chez Campeau le geste fait image-événement, il raconte une histoire. L'œuvre de Campeau explore ainsi les traces et artefacts de la société postindustrielle sous un mode narratif et ontologique. Dans *Chambre noire*, les œuvres racontent et documentent l'histoire de la photographie ou plutôt l'histoire de l'obsolescence graduelle des chambres noires, mais l'artiste mène cette recherche en utilisant un appareil numérique, ce qui met en question l'être constitutif de l'image, son ontologie. Photographier la chambre noire à l'ère du numérique redonne de la vie, de l'être à des lieux dont le sens a été progressivement perdu. Si l'image est généralement associée à un déficit d'être, car elle n'est pas le réel, les images de *Chambre noire* redonnent vie à ces lieux et à ces objets, elles redonnent de l'être à ces lieux devenus invisibles ; elles ne sont pas un reflet trompeur, mais un miroir de vérité.

En photographie, le geste est fondamental, car le photographe doit appuyer sur le déclencheur. Un peu comme dans le cadre de la pratique de François Lacasse, le photographe doit établir d'avance son protocole : lumière, lentille, obturation, exposition, mise au point, etc. Une fois le protocole en place, l'artiste actionne le déclencheur ; il pose ainsi un geste calculé, mais non sans incertitude, un geste qui laisse place à l'accident. Certes, le geste est physique, mais il peut aussi être conceptuel, et c'est essentiellement ce geste conceptuel qui habite le travail de Michel Campeau dans la série *Chambre noire* et qui redonne vie à ces lieux invisibles.

Un geste n'est pas seulement un mouvement du corps, il est avant tout ce qui fait action : un geste conceptuel est donc une action qui réalise une intention. L'artiste pose un regard de photographe sur la transformation de la photographie depuis l'avènement de la photographie numérique. Un regard violent, puisqu'il pénètre dans un espace intime et expose à son « éclair de magnésium » un lieu qui par définition se protège de la lumière. Une documentation qu'il mène à l'aide de l'appareil même qui a causé sa perte. À la manière de l'anthropologue dont les images redonnent vie à des événements et à des objets du passé, son geste fait événement et fait *réapparaître* des lieux devenus invisibles.

### **Holly King (1957 - )**

*Slope*, 2004

Photographie à développement chromogène, 1/5

83 x 65 cm

Don de l'artiste

N.A.C. : 2015.15

### **Holly King (1957 - )**

*Stream*, 2004

Photographie à développement chromogène, 1/5

83 x 65 cm

Don de l'artiste

N.A.C. : 2015.16

Même si la notion de paysage semble à première vue appropriée pour analyser les photographies d'Holly King, l'artificialité des mondes présentés pose problème à la notion, car, pour qu'il y ait paysage, il doit y avoir relation de coexistence entre paysage et réalité. Or, dans cette série de photographies, cette relation est inexistante, car les mondes photographiés n'ont pas de réalité tangible : il ne s'agit pas d'un paysage événement, mais de territoires imaginaires. Si l'on veut recourir à la notion de paysage, il faudra parler de paysage construit, ou mieux de *paysage intérieur*. Plus précisément, Holly King crée des territoires imaginaires, terre d'asile où le monde symbolique de l'observateur peut venir s'épanouir. En effet, parce que l'artiste construit littéralement le monde présenté en fabriquant une maquette, on peut dire de celle-ci qu'il s'agit d'une image intérieure extériorisée par l'artiste. Non pas un paysage imaginé, mais un imaginaire paysagé, reconstitué à même les paysages intérieurs par l'artiste. Voilà pourquoi les paysages imaginés d'Holly King s'adressent directement à l'intériorité du spectateur. Elle donne vie à ces territoires de plastique et de carton. La conséquence de cette stratégie par laquelle l'artiste fait du vrai avec du faux est que la réalité du lieu présenté n'a de réalité qu'en relation avec l'imaginaire de celui qui le reçoit. Du reste, si l'image a longtemps été considérée comme un double trompeur donnant de la crédibilité à de l'illusoire, la situation est inversée dans le travail d'Holly King. La photographie d'un monde d'illusion offre un espace de réalisation et d'accueil réel à nos images intérieures. Puisque la photographie ne peut montrer que du réel, photographier un territoire imaginaire lui confère un surcroît de réalité, et, étrangement, plutôt que de voir en cette photographie l'illusion qu'elle présente pourtant réellement, l'image peut entrer

en dialogue avec notre imaginaire symbolique. Holly King reconnaît elle-même la force symbolique de ces paysages intérieurs :

Ces paysages photographiques donnent l'impression d'être reliés, [de faire] partie de quelque lieu inventé. Royaume où le paysage devient symbolique et où les événements suggérés opèrent aux plans métaphorique et psychologique. Les véritables phénomènes naturels tels l'orage et la foudre fonctionnent comme de puissants symboles et donnent vie aux vues présentées. (KING, 1998, p. 59)

Ces lieux, ces territoires imaginaires, le spectateur doit puiser dans ses propres expériences du monde pour les interpréter. Un territoire dans lequel peut venir s'ancrer le monde symbolique du spectateur, mais sans jamais le déterminer.

**Angela Grauerholz (1952 - )**

*Le bateau*, 1986

Épreuve argentique

58 x 52 cm

Don de Anne Ramsden

N.A.C. : 2017.19

*Untitled*, circa 1978-1979

Épreuve argentique

50,5 x 40,3

Don de Anne Ramsden

N.A.C. : 2017.16

Dans *Le bateau* et *Untitled*, Grauerholz interroge non seulement l'événement fait mémoire, mais le processus de cette intériorisation. Elle vise l'« extériorité intériorisée », pour reprendre l'expression de Mondrian, car, l'abstrait, c'est l'extériorité la plus profondément intériorisée. Dans la photographie *Sans titre*, au premier coup d'œil un paysage apparaît, mais rapidement le spectateur s'aperçoit qu'il ne s'agit pas d'un paysage réel, mais de la photographie d'une peinture murale décorative, comme on en trouve dans les vestibules d'hôtel ou les restaurants. Ce premier élément porte sur le rapport entretenu par une personne entre l'événement fait mémoire et la réalité de cet événement. En photographiant ce paysage peint ou l'image d'un bateau, Grauerholz apporte un surcroît de réalité à ces non-paysages et non-objets eux-mêmes abolis, lorsque le spectateur prend conscience qu'il s'agit de photographies d'images. Ces images rendent

possible un processus de remémoration spatial où le regard du spectateur rencontre un *événement fait mémoire* qui ne lui appartient pas. Partagé avec lui, cet *événement fait mémoire* lui ouvre un passage vers la mémoire collective. C'est la question de « l'action conscience de *regarder* » que Grauerholz pose. Ces images sont moins une représentation du réel que des ouvertures symboliques auxquelles la conscience peut s'accrocher. C'est une déconstruction du réalisme photographique au profit d'une exploration symbolique de la sédimentation de l'inconscient visuel. Enfin, la texture des photographies contribue à faire entrer le spectateur dans un labyrinthe où des images archétypales émergent de l'inconscient visuel.

### **Sylvie Readman (1958 - )**

*Inventaire d'une image*, 1989, 2/2

Épreuve à développement chromogène

68,5 x 55 cm

Don de l'artiste

N.A.C. : 2017.14

Cette prise de vue intermédiaire de la série *Inventaire d'une image* est le souvenir du séjour d'une maison de vacances louée par l'artiste. À la faveur d'agrandissements successifs, Sylvie Readman s'intéresse aux différents objets qui peuplent le séjour. L'inventaire par l'agrandissement de chaque objet en change la dimension. Ainsi agrandi et séparé de l'image originale, l'objet révèle un peu plus l'identité du propriétaire et par là même s'autonomise. Cette présence dans l'absence est aussi renforcée par le fait que les agrandissements successifs pixellent etaturent l'image.

Ici, chaque objet devient l'occasion d'un événement autonome et extérieur. Ce processus fait apparaître les images latentes de l'image, les images entrelacées dans l'image. Chaque objet devient événement de mémoire réalisé, car si la mémoire se souvient facilement de la disposition d'une pièce, les détails sont le plus souvent absorbés dans l'image générale. En fait, par l'*Inventaire* de ce séjour, Sylvie Readman actualise la mémoire intime de chaque objet en s'interrogeant sur un espace générique contenant des objets génériques. Comme l'affirme l'artiste :

Demeurées pendant une longue période à l'écart, ces images pourtant banales me sont apparues plus tard d'un réel intérêt. [...] Nous avons vécu parmi ces objets pendant une semaine dans une relative indifférence. Maintenant la plupart d'entre eux m'intriguaient. Toutes ces choses et effets personnels [...] témoignaient en fait de l'absence des propriétaires et nous renvoyaient notre image d'intrus dans ce lieu. C'est dans le désir de revisiter cette maison que je décidai de parcourir, d'explorer minutieusement une de ces

images. (NADEAU, 1993, p. 26)

Par cette stratégie de retrait qui est tout à la fois une sortie de soi et une objectification, Readman fait apparaître la frontière entre l'emprise des objets qui nous possèdent, qui nous attachent et celle des objets qui nous révèlent.

### **Stéphane La Rue (1968 - )**

*Sans titre*, 2001

Gesso sur toile de lin

53,5 x 53,5 cm

Don de Jacques Bélanger

N.A.C. : 2012.08

La proposition visuelle de Stéphane La Rue porte sur la forme de l'œuvre elle-même. La spatialité de l'œuvre déborde du cadre imposé par le canevas. La déformation visuelle entraînée par la fine bordure extérieure de la toile de lin laissée visible par l'artiste situe l'œuvre non plus par rapport à elle-même, mais par rapport à la forme de son support. « Traditionnellement, la fonction du cadre consiste à circonscrire le tableau, à en différencier l'espace propre de l'espace environnant. » (BEAUPRÉ, 2008, p. 37) Ici, le décalage de l'apprêt laissant *apparaître* la toile de lin oblige le spectateur à reconsidérer l'espace dans lequel l'œuvre est présentée. Aussi, parce que cette œuvre n'est pas peinte, mais seulement recouverte d'un apprêt, la nature du support est donnée à voir. Par cette stratégie qui fait déborder l'œuvre de son cadre, le travail de Stéphane La Rue poursuit l'entreprise des plasticiens avec sa recherche sur la spatialité et le support de l'œuvre. En présentant formellement la texture de la toile de lin, La Rue révèle la spatialité événementielle de l'œuvre. Voilà pourquoi dans son travail il est souvent possible de voir la couleur et la texture originales des matériaux qu'il utilise. Et si chez Tousignant, Gaucher et Juneau s'opère une recherche de la couleur, la monochromie dans le travail de Stéphane La Rue ne doit pas s'entendre comme un choix, mais bien comme une absence de choix. En ne choisissant aucune couleur spécifique, c'est la nature de l'œuvre qu'il rend visible. Le tableau comme espace projectif et narratif fait alors *apparaître* la construction spatiale de la peinture (*pictoria*).