

## Les histoires nécessaires/Instrumental Stories : virage vers la périphérie

Elise Anne LaPlante

Numéro 124, hiver 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92821ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

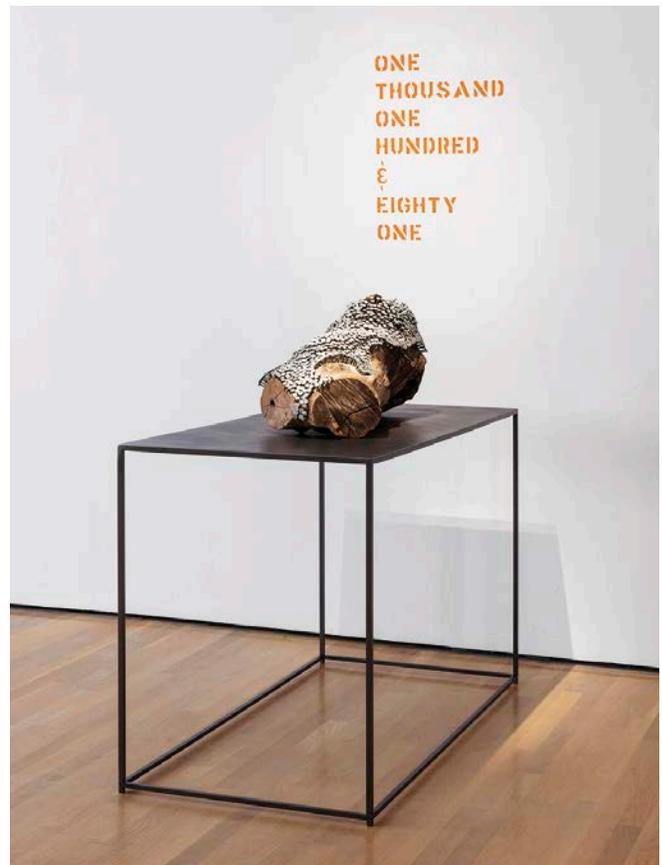
Citer ce compte rendu

LaPlante, E. (2020). Compte rendu de [Les histoires nécessaires/Instrumental Stories : virage vers la périphérie]. *Espace*, (124), 87–89.

but rather a violent one. For this work, which was part of a performance at the Justina M. Barnicke Gallery at the University of Toronto, Belmore hammered exactly 1,181 nails into a log, creating a jagged metal surface on one side of the piece of wood. The curves of the log suggest a handless arm that has been removed from a body, evoking, perhaps, the dismemberment of victims of fatal violence. The work is a violent one, but the nails also create an image of broken body armour, resulting in a push-and-pull between the imagined figures of victim and fallen warrior. The number of nails alludes to the total number of missing and murdered Indigenous women in Canada, as documented in a 2014 RCMP report.

The nailing action indexed by *1181* also recalls one of Belmore's most famous and poignant works, the 2002 performance *Vigil*. In that performance, Belmore wrote names of missing and murdered Indigenous women on her skin, and then yelled their names out, pulling a rose through her teeth after each name. Belmore subsequently donned a long red dress, and proceeded to nail the dress to a telephone pole, violently ripping the dress away from the pole until the entire dress had been torn to shreds. The video of *Vigil*, re-titled *The Named and Unnamed* (2007), was the first work presented in Belmore's show at the MAC, and it set the tone for the rest of the exhibition. Sitting in a dark room, watching Belmore tear the dress away from the pole, it becomes crystal clear that the dress is a symbol for the torn flesh of murdered Indigenous women.

To write about Belmore's work is to acknowledge the ongoing violence against Indigenous women and girls in Canada, as well as the ongoing colonial violence against both Indigenous peoples and their land. Her critical engagement with materials such as clay, metal and beads in this exhibition help make her sculptures some of her most powerful works, because their materiality takes up space in the gallery, interfering with our movements and demanding that we attend to material, as well as discursive, violence. Belmore's recent sculptures, especially *Tower* (2018) and *1181* (2014), harness the power of materiality, demonstrating the artist's understanding of how objects can get under our skin and demand our attention and respect.



Julia Skelly teaches in the Department of Art History and Communication Studies at McGill University. She is the author of *Wasted Looks: Addiction and British Visual Culture, 1751-1919* (2014) and *Radical Decadence: Excess in Contemporary Feminist Textiles and Craft* (2017). Her next book, *Skin Crafts: Affect, Violence and Materiality in Contemporary Global Art*, is forthcoming from Bloomsbury Academic.

## **Les histoires nécessaires/ Instrumental Stories : virage vers la périphérie**

Elise Anne LaPlante

**GALERIE D'ART LOUISE-ET-REUBEN-COHEN ET  
MUSÉE ACADIEN DE L'UNIVERSITÉ DE MONCTON  
9 AOÛT –  
13 OCTOBRE 2019**

Présentée dans le cadre du Congrès mondial acadien et dans différentes régions acadiennes tous les cinq ans, l'exposition *Les histoires nécessaires/Instrumental Stories* s'inscrit dans un contexte de rassemblement, de célébration, mais aussi de réflexion sur l'Acadie. La commissaire indépendante Véronique Leblanc y propose une perception actualisée de l'Acadie, soit celle d'une culture accueillante ne se réduisant pas à la seule revendication d'un héritage commun. Les onze artistes rassemblé.e.s dans cette exposition s'identifient d'ailleurs à divers horizons culturels : l'Acadie, l'anglophonie des Maritimes et l'autochtonie. Tout.e.s proposent une réflexion sur la notion d'appartenance, déstabilisant une vision unie et rassembleuse de celle-ci. Le dialogue tissé entre les œuvres mène ainsi à interroger la construction de l'histoire, à reconsidérer les mythes fondateurs et à explorer la fabrication des imaginaires tant personnels que collectifs.

Le corpus d'œuvres accorde un espace considérable aux récits personnels, reconnaissant par le fait même que la subjectivité constitue une part essentielle des repères culturels collectifs. Par ailleurs, c'est par son caractère bilingue que le titre de l'exposition prend tout son sens. S'inscrivant dans un espace entre les langues, il fait écho tant au contexte de l'exposition, soit la ville de Moncton au sein de laquelle le français et l'anglais cohabitent, qu'à la rencontre des artistes de diverses appartenances culturelles et linguistiques qu'elle réunit. Sa traduction discordante soulève ainsi quelques questions. Comment jongle-t-on entre ce qui est nécessaire et ce qui est instrumentalisé dans la formation des récits? Qu'est-ce qui se négocie dans les angles morts ou est peu considéré par les récits dominants?

À cet égard, il faut souligner que la majorité des œuvres présentées dans cette exposition ont été réalisées par des femmes. En plus d'avoir été écartées des récits historiques, celles-ci en étaient rarement les autrices. Mettre en valeur leurs voix et leurs perspectives, vecteur important des histoires personnelles (qui n'en sont pas moins politiques), permet ainsi de réévaluer la conception d'histoire collective, de repenser les fondements de la notion d'appartenance et surtout d'interroger ce qui a été marginalisé dans les récits dominants. Ces artistes nous montrent, par le biais de l'art, que les récits intimes et imaginaires ont été et demeurent cruciaux à la formulation des appartenances identitaires et culturelles.

*Le coffret souvenir* (2019) de Noémie DesRoches se découvre dans l'intimité : une série de peintures de petite taille sont installées dans un boîtier et doivent être manipulées afin d'être vues, comme on le ferait



des trouvaies de grenier, lorsque sont découvertes des images ternies avec le temps, mais enrichies du charme acquis par le passage des époques. Les champs chromatiques de la peinture de l'artiste sont chaleureux, séduisants et cohérents au point d'en confondre les médiums. Ainsi, par la facture de l'œuvre, une remise en question de la véracité d'un moment capturé par la lentille et le faux de celui brossé au pinceau est soulevée. Dans *Le coffret souvenir*, vérité et fantaisie s'entrecroisent afin de révéler la malléabilité de tout récit.

Ce dialogue avec les ancêtres apparaît avec encore plus de portée dans le projet artistique *Finding Wolastoq Voice* (2017-2019) de Natalie Sappier (Samaqani Cocahq), artiste de la Première Nation Tobique. Ce projet multidisciplinaire raconte le cheminement d'une jeune femme vers une guérison et une émancipation, parcours guidé par les voix de ses ancêtres. L'enregistrement sonore (narration et musique), d'une représentation antérieure de l'œuvre qui avait d'abord pris la forme d'un projet en art vivant, est accompagné d'une sélection d'images qui avaient alors été captées, à laquelle s'ajoute une peinture qui témoigne du processus de création de l'artiste et des extraits textuels, appelant à l'attention quelques passages précis. Une bribe de texte est singulièrement mise en évidence par la façon dont la citation enveloppe un mur qui sépare deux pièces, ralentissant de ce fait notre lecture et rythmant notre expérience de l'œuvre. L'histoire personnelle de l'artiste nous incite ainsi à percevoir la mémoire selon une poésie de la rivière, soit à travers des courants de transmissions variables.

L'œuvre d'Anna Torma nous permet, pour sa part, de concevoir l'histoire comme un rassemblement de récits hétérogènes. Son titre, *Carpet of Many Hands* (2012-2018), évoque d'emblée une réalisation collective, un savoir-faire partagé de mains en mains, ainsi qu'une cohabitation harmonieuse de la pluralité. Cette multiplicité des voix est notamment perceptible par la diversité des textiles (tissus trouvés, broderies, imprimés commerciaux, etc.) qui forment un collage rappelant la couverture piquée. La mémoire y est tissée à partir de parcelles personnelles,



avec un lot d'impressions photographiques. L'artiste a repris en peinture des photos de familles pigées dans un album souvenir appartenant à son grand-père, auxquelles elle a apporté de subtiles modifications. Au revers de celles-ci, elle a inscrit des informations correspondant à certain.e.s de ses ancêtres qui lui sont inconnu.e.s (noms, événements, dates). Une fiction est ainsi créée à partir d'images réelles, laissant en suspens ce qui relève des faits et de l'imaginaire. De plus, ces peintures photographiques éveillent les sensations typiques

créant, au fil des ajouts, un ensemble évocateur du collectif. Dans une perspective critique et féministe, l'artiste y met en valeur le travail des femmes qui fut longtemps catégorisé comme artisanal et, de ce fait, tenu à l'écart de l'histoire de l'art dominante.

La mise en espace proposée par Véronique Leblanc engage le corps dans l'expérience de la visite. La disposition des œuvres oriente notre regard et notre positionnement dans des directions inattendues. C'est notamment le cas de *Packages* (2016) de Sarah Saunders, prenant la forme de paquets en céramique fine installés sur de grands socles à quelques décimètres du sol et sur une tablette fixée à une hauteur approchant le plafond. La composante vidéo de l'œuvre de Jennifer Bélanger (*Les sœurs Ramsay*, 2019), quant à elle, n'est visible qu'à travers un judas percé à environ un mètre du sol dans un socle incliné. En engageant des postures inhabituelles, ces dispositifs guident vers une expérience somatique des œuvres et font écho aux propos de l'exposition dans la mesure où c'est par le biais d'une perspective décalée qu'il est possible d'explorer ce qui se loge hors champ du discours dominant. Ainsi, l'expérience des œuvres de façon individuelle et l'expérience de l'exposition comme un ensemble agissent comme des invitations à déplacer notre point de vue et à tendre vers de nouvelles compréhensions des mythes rassembleurs des communautés.

Elise Anne LaPlante est commissaire indépendante émergente, autrice et travailleuse culturelle.

Elle s'intéresse à la représentation des femmes artistes dans l'histoire de l'art ainsi qu'aux pratiques artistiques qui revendiquent l'imaginaire et le sensible dans un souci de soustraire les connaissances à un processus de hiérarchisation. Elle a notamment réalisé une exposition sur le sujet en Acadie.

Actuellement étudiante à la maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM, ses recherches portent sur la performance d'*alter ego* et de l'animalité comme stratégies artistiques et féministes.

## Philippe Caron Lefebvre, *Cycles*

Jean-Michel Quirion

**MAISON DE LA CULTURE CLAUDE-LÉVEILLÉE**

**MONTRÉAL**

**31 AOÛT –**

**13 OCTOBRE 2019**

Après deux années de cycles de diffusion et de production continus, enchaînant une exposition à Plein sud, à Longueuil, deux autres expositions à la Galerie Nicolas Robert, à Montréal, et une résidence à Art Omi, à Ghent dans l'État de New York, Philippe Caron Lefebvre présente *Cycles* à la maison de la culture Claude-Léveillé de Montréal. D'après une définition commune, un cycle est une suite de phénomènes se renouvelant dans un même ordre immuable. Pour l'artiste, il est question d'une nature fictive et allusive – parfois évasive –, mais cyclique; de l'évolution d'une faune et d'une flore chimériques, de la transformation et de l'hybridation de celles-ci. Tel un Charles Darwin contemporain, Caron Lefebvre laisse ainsi sa fascination pour la nature évolutive orienter ses observations, ses investigations et ses réalisations entre le trouvé et le fabriqué.

À travers cette perspective foisonnant de science-fiction, la morphologie de la nature proposée est utopique et dystopique à la fois, comme en témoignent les associations formelles et matérielles contrastées de certaines œuvres. En référence au mimétisme, véritable mécanisme de survie, Caron Lefebvre invente des formes mi-naturelles et mi-artificielles, des ruines et des reliques qui se seraient adaptées et auraient peut-être traversé l'ère géologique de l'Anthropocène. Ainsi, l'artiste s'applique à imiter, par le biais de la représentation, l'acclimatation du vivant, et ce, bien que ce dernier soit ostensiblement factice. De cette façon, les pièces inertes prennent imaginairement vie. Les amoncellements de matières, sortes de spécimens fossilisés, s'inscrivent dans un cycle autre et suggèrent, dès lors, la géologie et la biologie d'un monde dérégulé par les impacts de l'activité humaine. Les procédés techniques – empiriques – apparaissent comme des méthodes scientifiques.

Le praticien travaille non seulement avec la matière organique, par le biais de la faïence en superposant les textures et en amalgamant les glaçures, mais également les cartons découpés, pliés et dépliés – en origami –, le collage d'images trouvées et le dessin détaillé sur papier. Quelle que soit la matière utilisée, l'artiste la manipule et l'accumule en des potentialités progressives. Ces interventions manuelles spontanées témoignent de gestes en suspens, laissant percevoir par les traces évanescences sur les diverses surfaces – craquelures, découpures et hachures – les instants d'hésitation inhérente au processus de création de l'artiste. Des frictions et des tensions sont ressenties parmi les textures acérées, hérissées, striées, tavelées ou torsadées, qui suggèrent la corrosion, l'érosion et la cristallisation de ces spécimens irréels.